

MARIA EDUARDA ARAUJO GUIMARÃES

DO SAMBA AO RAP

A MÚSICA NEGRA NO BRASIL

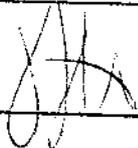
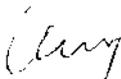
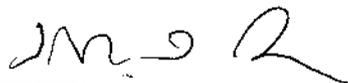
Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de Doutorado em
Sociologia do Instituto de Filosofia e
Ciência Humanas da Universidade
Estadual de Campinas, sob a
orientação do *Prof. Dr Octavio Ianni*.

Este exemplar corresponde à
redação final da tese defendida e
aprovada pela Comissão Julgadora
em / /

Banca :



Prof. Dr. Octavio Ianni



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
Ex	
BC/36690	
229.199	
<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	06/03/99
N.º CPD	

CM-00121500-9

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

G 947 d

Guimarães, Maria Eduarda Araujo

**Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil / Maria
Eduarda Araujo Guimarães. -- Campinas, SP : [s.n.], 1998.**

Orientador: Octavio Ianni.

**Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

- 1. Música popular - Brasil. 2. Música afro-brasileira.
3. Rap (Música) - Aspectos antropológicos. 4. Samba-
Aspectos antropológicos. I. Ianni, Octavio, 1926 -
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.**

AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ , pela bolsa recebida para a realização desta pesquisa.

Ao Professor Octavio Ianni, pela imensa generosidade com que orientou este trabalho.

Aos meus colegas do Banco de Dados pela convivência e amizade. Em especial a Paulo Carreta , pela ajuda com a bibliografia .

Aos professores, colegas e amigos da UNICAMP, pelo aprendizado e pela fraterna convivência.

Ao pessoal da Secretaria de Pós-Graduação do IFCH , em especial a Lurdinha, nossos anjos da guarda .

Aos meus amigos da PUC-SP, onde estão as raízes deste trabalho, em especial a Sílvia Helena Simões Borelli, já que a "culpa" deste trabalho é um pouco dela, que me seduziu para as Ciências Sociais.

A Profª Drª. Carmen Junqueira , que marcou de modo definitivo a minha formação .

A todos os meus amigos , pela paciência de me ouvir e pelos muitos incentivos .

A Maria Celeste Mira, pelos livros, pelo incentivo, pelas conversas e, principalmente, por sua amizade .

A Mônica e João Paulo, pela amizade de irmãos, pelos muitos galhos quebrados e pelo Eduardo e Ricardo .

Aos meus pais, Dulce e Custódio, pelo apoio e amor, incondicionais.

Ao Fernando, que construiu esse trabalho comigo , pela compreensão , incentivo e carinho com que suportou os longos anos da realização deste trabalho .

SINOPSE

Este trabalho procura identificar o processo de construção das identidades através da música produzida pelos grupos negros e mestiços no Brasil . De música de senzala a elemento identificador da cultura nacional, o samba vai sendo descaracterizado de música negra para se tornar a música nacional por excelência, a partir dos anos 30 . Esse processo, entretanto, não é suficiente para que o seu grupo produtor seja incorporado integralmente à cidadania, com o fim da discriminação por eles sofrida . Os anos 70 vão assistir ao nascimento de uma música negra , produzida na Bahia, cujo objetivo era o resgate de suas raízes africanas e a construção de uma identidade que se estabelecia a partir de seus componentes étnicos . Surge a música dos blocos afro-baianos. Finalmente, a partir dos anos 80/90 em função das transformações que o processo de globalização vai acarretar no âmbito das sociedades, o rap aparece como uma música negra já dentro de um contexto de culturas que também se globalizam. Identidade, cultura , racismo e cidadania , estes serão os conceitos que estarão sendo discutidos a partir desses três estilos musicais da cultura negra : o samba, a música afro-baiana e o rap.

SUMÁRIO

	pág.
Introdução	2
Capítulo I	
O Samba é “Coisa Nossa”	
1. O Som das Senzalas	10
2. Do Batuque ao Samba	27
3. Estado Novo, Samba e Redescoberta do Brasil	35
4. A “Desafricanização” do Samba e o Advento da Bossa Nova.....	61
Capítulo II	
Brasil-América-África-Caribe	
1. Os Anos 60 : Da Bossa Nova à Tropicália	78
2. Black is Beautiful e eu sou negão	83
3. Olodum : De música afro a world music	110
4. Timbalada e Outros Sons	127
Capítulo III	
Ritmo e Poesia : o som negro, jovem e urbano do rap	
1. Funk & Reggae	142
2. Ritmo e Poesia	153
3. Som Negro	174
4. Periferia é Periferia em Qualquer Lugar.....	188
5. Transpondo Fronteira	204
Capítulo IV	
Considerações Finais	
1. Música de Negro.	226
2. Racismo e Cidadania	239
3. Globalização e Cultura	244
4. Indústria Cultural	251
Bibliografia	257

Ah, já está tudo lido,
Mesmo o que falta ler !
Sonho, e ao meu ouvido
Que música vem ter ?

Se escuto, nenhuma.
Se não ouço o luar
Uma voz que é bruma
Entra em meu sonhar.

E esta é a voz que canta
Se não sei ouvir...
Tudo em mim se encanta
E esquece sentir

O que a voz canta
Para sempre agora
Na alma me fica
Se a alma me ignora.

Sinto, quero, sei-me
Só há ter perdido -
E o eco onde sonhei-me
Esquece de meu ouvido.

(Fernando Pessoa - Poesias Inéditas -1919-1933)

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Ponho no vento o ouvido e escuto a brisa
Que brinca em teus cabelos e te alisa
Pátria minha, e perfuma o teu chão...
Que vontade me vem de adormecer-me
Entre teus doces montes, pátria minha
Atento à fome em tuas entranhas
E ao batuque em teu coração

(Pátria minha - Vinícius de Moraes)

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil !
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer ! Está farto de nós !
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os
brasileiros?

(Hino Nacional - Carlos Drummond de Andrade)

Identidade , cultura, nacionalismo e racismo. Essas idéias estão presentes na fundação das ciências sociais e passam , nesse momento, por profundas transformações, em decorrências das mudanças provocadas pelo fenômeno da globalização .

São essas transformações que pretendo discutir neste trabalho.

Para poder pensar como esses conceitos passam a se relacionar em um mundo onde a importância dos Estados nacionais se alterou

dentro do quadro político-econômico e como aquilo que anteriormente era adjetivado como nacional, como as identidades e culturas, é necessário, primeiro, ver como essas identidades e culturas nacionais foram construídas, para então traçar o quadro de suas alterações.

A sociedade moderna, segundo Renato Ortiz, " sobre a qual versa o discurso sociológico, é a nação industrial. Todo o esforço do pensamento, para o deslindamento da lógica de seu funcionamento, confina a modernidade aos limites do Estado-nação. 'Classes sociais', 'Estado', ' território', 'cultura', 'identidade' são certamente categorias abstratas, mas se aplicam sobretudo às realidades nacionais. No contexto da América Latina, a relação entre conhecimento e nação é ainda mais acentuada. O debate sobre identidade nacional, que se prolonga por todo o século XX, marca de forma indelével o pensamento latino-americano. A nação surge assim como uma dimensão a ser conquistada (pelos políticos, artistas e intelectuais), um projeto que no futuro asseguraria a realização de uma modernidade incompleta, inacabada. Reflexão e consciência nacional são elementos constitutivos de nossa tradição, eles se misturam enquanto conceitos e aspiração política. " ¹

É dentro dessa perspectiva que vários autores se impuseram, em diferentes momentos da história, a tarefa de pensar o Brasil, definir a nação e o povo brasileiro, construir sua identidade.

Os anos que se seguiram à declaração de independência de Portugal marca um desses primeiros momentos, onde a procura daquilo que pudesse ser a representação do nacional fez com que o elemento indígena fosse eleito como tal, pois este não teria vinculação com o passado colonial que se pretendia superar. O índio romantizado, como o Peri de José de Alencar, surge, então, como o emblema do "brasileiro".

A abolição da escravidão e a proclamação da República também são momentos em que há uma grande preocupação em criar uma identificação nacional que representasse a autonomia definitiva do país em relação ao passado. Os símbolos nacionais, como a bandeira e o hino, são reelaborados, a fim de serem representativos do novo Brasil. Também são

¹ Ortiz, Renato. *Um Outro Território*, São Paulo, São Paulo, ed. Olho D'Água, 1997, pg. 16.

“eleitos” os heróis nacionais da libertação, sendo o mais representativo deles o Tiradentes, alçado à condição de herói da liberdade, ainda que tardia .

Finalmente , nos anos 30, com a centralização definitiva do poder em um governo federal que queria saber quem eram, afinal , os brasileiros , houve a mais radical das tentativas de estabelecer a identidade e o caráter nacionais .

Será nesse período que a idéia de que a sociedade brasileira se constituiria em uma “democracia racial” , após a consagração das idéias propostas por Gilberto Freyre , em *Casa Grande & Senzala* , se consolidará . A partir dessa idéia, a cultura e a identidade nacional passam a ser admitidas como “mestiças”, como híbridas das três raças que formaram o povo brasileiro .

A década de 30 vê que , ao contrário do que pensavam os autores do período anterior, adeptos da “teoria do branqueamento”, este “branqueamento” não estava se concretizando , de modo que a massa de negros e mestiços continuava expressiva dentro da população brasileira e isso tinha que ser levado em conta na definição do brasileiro e de sua identidade cultural . Não era mais possível adiar a idéia de pensar o Brasil e realidade era que este não era um país de brancos e sim de mestiços e negros .

A obra de Freyre, publicada em 1933 , transforma as diferenças raciais em diferenças culturais e passa a valorizar o mestiço como sendo aquilo que é genuinamente nacional, sendo essa mistura de raças e culturas que vai fazer com que o Brasil possa ser uma civilização nos trópicos, pois deveríamos atentar para as diferenças que separam o Brasil da Europa e estas não estavam apenas no plano da composição racial mas também no plano da cultura.

Segundo Skidmore , Freyre, “ virou de pernas para o ar a dolorosa e familiar questão de se gerações de miscigenações haviam causado um dano irreparável . A miscelânea étnica brasileira, argumentava, constituía uma tremenda vantagem . Mostrava como pesquisas recentes nas áreas da nutrição, antropologia, medicina , psicologia, sociologia e agronomia haviam tornado obsoleta a teoria racista e haviam apresentado os

novos vilões - dieta insuficiente, vestes inadequadas e doenças (especialmente a sífilis) , que na maioria das vezes não era diagnosticada e muito menos tratadas . Citava estudos de cientistas brasileiros que mostravam que era o índio e o africano que haviam contribuído para uma dieta mais saudável e um modo de se vestir mais prático para o Brasil .”²

Assim, a preocupação dos autores que estudavam a composição da população brasileira, no período, era invalidar os conceitos racistas e , transferir as diferenças para o campo da cultura . As sociedades eram diferentes sim, mas não haviam uma linha de desenvolvimento evolutiva, cada qual tinha a sua forma de se constituir e era única porque culturalmente definida . O nacionalismo brasileiro do período se preocupou, então, em identificar quais as nossas diferenças culturais e , mais do que isso, ressaltá-las como de grande importância frente ao processo de desenvolvimento do país .

As imagens que se constroem nos anos 30 sobre o Brasil e o brasileiro , um país mestiço, adaptados aos trópicos, com uma cultura também mestiça e cujas imagens mais emblemáticas são o samba , o carnaval e o futebol estão ainda no imaginário popular sobre o país e são nessas imagens que o país se reconhece , mais do que nos símbolos cívicos ou nos heróis nacionais .

É a partir deste ponto, do momento em que o samba se transforma em identificador de uma cultura e de uma identidade nacional que começa este trabalho .

O capítulo I pretende mostrar como se deu esse processo de transformação do samba, antes um produto cultural associado ao atraso e a tudo aquilo que nos impediria de sermos uma nação desenvolvida, segundo os parâmetros das sociedades ocidentais brancas européias, em música nacional. Essa transformação do samba de música da senzala em música nacional é o objetivo desse capítulo.

O capítulo II tem como propósito apresentar as transformações que a música popular ,produzida pelos grupos negros e mestiços, sofre em decorrência das transformações sociais e econômicas ocorridas no Brasil a

² Skidmore, Thomas. *O Brasil Visto de Fora*, São Paulo, ed. Paz e Terra, 1994, pg. 84

partir dos anos 70. Nesse momento é possível ver que as teorias propostas, desde os anos 50, de que o desenvolvimento econômico teria como corolário o fim das discriminações a esses grupos, não se realizaram.

A partir da década de 70, a música feita por negros e mestiços no Brasil, e em especial, na Bahia, vai produzir uma recuperação de elementos culturais que remetesse à África, reafirmando sua característica cultural de ser negra, dissociando-se da idéia de ser brasileira. Começa aqui um processo de internacionalização dessa música dentro de um contexto de ser uma música ligada à diáspora africana e que se relacionaria com toda a cultura negra produzida em qualquer lugar do mundo.

O capítulo III estabelece as relações que a música produzida por negros e mestiços das periferias dos grandes centros urbanos estabelecem já dentro de um contexto de globalização das economias e das conseqüências disso no plano das culturas, em especial das culturas, até então, identificadas como nacionais. Essas mudanças devem promover uma nova forma de ver o mundo, de tal forma que, segundo Octavio Ianni, "É como se a história começasse novamente. Há muito o que interpretar pela primeira vez, ou de modo diferente. Mesmo realidades anteriormente muito bem interpretadas, nos horizontes da sociedade nacional, precisam ser repensadas, pois realizam-se em outros termos, diferentes, novas, surpreendentes. O contraponto singular, particular e universal adquire novos significados, envolve outras mediações. As mediações, determinações e tendências da realidade social estão impregnadas de articulações simultaneamente micro, macro e meta." ³

A fragmentação das identidades em identidades plurais, não mais hegemonicamente consideradas como "nacionais", mas sim consideradas em suas particularidades como identidades de gênero, de raça, etária ou religiosa é a questão presente nesse capítulo.

A escolha da música como fio condutor dessa análise deve-se ao fato de ser esta uma linguagem que oferece àquele que estiver disposto a ouvi-la uma enorme possibilidade de compreensão da realidade onde esta foi produzida. Segundo Chabanon, "a arte não provém jamais de uma reflexão

³Ianni, Octavio. *A Sociedade Global*, op. cit., pg. 176.

teórica, ela a precede e lhe oferece sua matéria : ' uma feliz ousadia, tentada pelo artista que cria ao acaso, torna-se uma nova evidência para o teórico que raciocina. ' "4

Além disso, a música tem uma característica de socialização, de ritualização , que não se apresenta com a mesma intensidade em outras manifestações culturais . É possível, na maior parte das circunstâncias, que se cantem em uníssono tanto o artista quanto a platéia, muitas vezes sendo esse diálogo parte essencial e constitutiva da própria música .

Desde a constituição das sociedades humanas, a música tem um caráter ritual e sagrado, que fazem com que seja parte relevante da cultura da maior partes das sociedades e seu uso instrumental, como elo de ligação com o sagrado, antecede o seu aspecto puramente artístico .

Max Weber, em seus *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* marca esse caráter prático da música, lembrando que " temos que nos recordar do fato sociológico de que a música primitiva foi afastada, em grande parte, durante os estágios iniciais de seu desenvolvimento , do puro gozo estético, ficando subordinada a fins práticos, em primeiro lugar sobretudo mágicos, nomeadamente apotropeicos (relativos ao culto) e exorcísticos (médicos) . Com isso, ela sujeitou-se àquele desenvolvimento estereotipador ao qual toda ação magicamente significativa , assim como todo objeto magicamente significativo, está inevitavelmente exposta; trata-se então de obras de arte figurativas ou de meios mímicos, recitativos , orquestrais ou relativos ao canto (ou, como freqüentemente, de todos juntos) que tinham por objetivo influenciar deuses e demônios(...). Com o desenvolvimento da música a uma 'arte' estamental (seja sacerdotal, seja aóidica), com o ultrapassamento do emprego meramente prático-finalista das fórmulas sonoras tradicionais, e por conseguinte, com o despertar das necessidades puramente estéticas, inicia-se regulamente sua verdadeira racionalização."5

Esse caráter prático, utilitário, muitas vezes mágico da música , é que a torna um forma diferente de arte, onde a participação da audiência

⁴ Cf. Lévi-Strauss, Claude. *Ouvir Escutar Ler*, São Paulo, ed. Companhia das Letras, 1997, pg. 78.

⁵ Weber, Max. *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* , São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995, pg. 85.

marca uma comunhão entre todos aqueles que cantam uma determinada música. A audição dos hinos nacionais tem, muito fortemente, marcada esse ritualização presente na música.

No caso específico do Brasil, há de se levar em conta que o grande contingente de analfabetos presentes na população brasileira, transformou a música em veículo de comunicação entre as diferentes parcelas da população e se difundiu, como arte, muito mais do que a literatura ou as artes plásticas.

Não é raro vermos a identificação do Brasil com a música, especialmente o samba, o povo brasileiro é sempre identificado como um povo musical, já que a música está sempre presente na vida cultural brasileira, presente nas festas populares, onde o carnaval é o exemplo mais contundente, celebrações religiosas ou mesmo manifestações políticas.

À música pode ser atribuído um caráter social que precede sua qualificação artística e faz com que seja um importante caminho para desvendar fenômenos relativos ao povo que se quer conhecer, em especial os relativos à construção de sua identidade.

CAPÍTULO I

CAPÍTULO I - O SAMBA "É COISA NOSSA"

Tens às vezes, o fogo soberano
 Do amor : encerras na cadencia, acesa
 Em requebros encantos de impureza,
 Todo o feitiço do pecado humano
 Mas sobre essa volúpia, erra a tristeza
 Dos desertos, das matas e do oceano
 Bárbara poracé, banzo africano,
 E soluços de trova portuguesa.
 És samba e jongo, chiba e fado, cujos
 Acordes são desejos e orfandades
 De selvagens, cativos e marujos :
 E em nostalgias e paixões consistes,
 Lasciva dor , beijo de três saudades,
 Flor amorosa de três raças tristes.

(Música Brasileira -Olavo Bilac)

Os tempos idos
 nunca esquecidos
 trazem saudade
 uma escola na Praça Onze
 testemunha ocular
 e perto dela uma balança
 onde os malandros iam sambar
 depois aos poucos o nosso samba
 sem sentirmos se aprimorou
 pelos salões da sociedade
 sem cerimônia ele entrou
 já não pertence mais à praça
 já não é samba de terreiro
 vitorioso ele partiu para o estrangeiro
 e muito bem representado por
 inspiração de geniais artistas
 o nosso samba, humilde samba
 foi de conquista em conquista
 conseguiu penetrar no Municipal
 depois de percorrer todo o Universo
 com a mesma roupagem que saiu daqui
 exibiu-se para a duquesa de
 Kent , no Itamaraty .

(Tempos Idos - Carlos Cachça e Cartola)

1. O Som das Senzalas

Para Roger Bastide, “ o sociólogo que estuda o Brasil não sabe mais que sistemas de conceitos utilizar. Todas as noções que aprendeu nos países europeus ou norte-americanos não valem aqui . O antigo mistura-se com o novo. As épocas históricas emaranham-se umas nas outras . Os mesmos termos como ‘classe social’ ou ‘dialética histórica’ não tem o mesmo significado, não recobrem as mesmas realidades concretas . Seria necessário, em lugar de conceitos rígidos descobrir noções de certo modo líquidas, capazes de descrever fenômenos de fusão, de ebulição, de interpenetração, noções que se modelariam conforme uma realidade viva, em perpétua transformação . O sociólogo que quiser compreender o Brasil não raro precisa transformar-se em poeta” ¹.

Precisará também, para compreender este país , que saiba ouvir os sons produzidos em suas esquinas , pois no Brasil a música , mais do que qualquer outra expressão artística , aparece como o retrato da nação e sua gente .

A música pontua cada momento da vida nacional , chegando mesmo a ter o poder de influenciar atitudes coletivas ² . A força da linguagem musical no Brasil reside em sua capacidade de difundir idéias muito além do que são capazes quaisquer outras formas de ações ou organizações, sejam políticas ou culturais.³ A música é um caminho , ao lado , hoje, da televisão,

¹ Bastide, Roger. *Brasil, Terra de Contrastes*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964, pg. 15.

² As ações coletivas no Brasil tem tido quase sempre uma “trilha sonora” a acompanhá-las, como no caso de da música de Geraldo Vandré , “ Para não dizer que não falei de flores”, que foi , entre outras, a representação da resistência à ditadura militar . Na luta pelas eleições diretas, o Brasil inteiro cantou a “Canção do Estudante” , de Wagner Tiso e no episódio do “impeachment” do presidente Fernando Collor, os “caras-pintada” , como ficaram conhecidos os jovens que saíram às ruas pedindo o afastamento do presidente, uma música de Caetano Veloso , “Alegria Alegria”, criou um mecanismo de identificação desses jovens, servindo de hino à sua ação política . A música como elo de ligação entre os diferentes grupos de lutam por uma mesma causa é uma constante no Brasil .

³ Segundo Ernest Shurmann , “ Falar em linguagem musical implica necessariamente considerar-se a música, ou pelo menos um conjunto de certas manifestações musicais , como pertencentes a um campo de fenômenos mais amplos, chamado linguagem . Implica, ainda uma distinção entre a linguagem musical e eventuais outras linguagens não musicais . Ora, como o termo linguagem normalmente sugere um sistema vinculado às atividades da fala, parece lícito reservar , entre as linguagens não musicais , um lugar de destaque a este sistema, que viria a constituir então o corpo do que designamos pelo termo linguagem verbal.” . (...) . A linguagem musical está , para este autor, também inscrita no campo da

para se chegar aos milhões de analfabetos desse país, que tem na palavra falada e cantada a possibilidade de conhecer e ser informada . Além de poeta, é necessário saber ouvir este país, se quiser compreendê-lo .

Um longo tempo separa o momento em que o samba aparece no Brasil , como uma música de negros escravos, associada a ritos e a uma religião "primitiva", do momento em que ele passa a ser o símbolo da nacionalidade, representando aos olhos do mundo um Brasil mestiço, "que canta e é feliz" .

As mudanças sociais , políticas e econômicas ocorridas no Brasil a partir da década de trinta , podem ser apontadas como os fatores que levaram , no momento político em que mais se buscou a identificação daquilo que seria o "nacional", a que o samba fosse "o ritmo certo, no lugar certo" e a ele fosse atribuído o cetro de "a" música nacional . De tal forma que " dentre as várias formas musicais populares identificadas legitimamente ou não ao grupo negro, o samba destaca-se como o gênero-símbolo de toda uma linha musical, sobre a qual recaiu a missão de representar a 'autenticidade' da poética popular brasileira em determinada fase histórica de nossa vida." ⁴

Isso ocorreu em função das transformações urbanas e , também, daquelas decorrentes da industrialização, como o surgimento da indústria fonográfica e a popularização dos meios de comunicação, em especial o rádio , principalmente na capital federal da época, o Rio de Janeiro , de tal modo que , " nada mais propício para o samba carioca, mais tarde tido como brasileiro, finalmente se definir como estilo musical , em sua própria cidade já havia as rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam (mas não determinariam - isso é outro problema) sua adoção

comunicação social, onde " a comunicação social é definida como todo e qualquer relacionamento que se estabelece entre os membros de uma sociedade com intenções e efeitos comunicativos, isto é, a totalidade de atuações mútuas dotadas de função sígnica ou simbólica. Neste domínio distinguem-se dois campos : o da comunicação linguística, onde se aplica o termo linguagem, e o da comunicação não lingüística, que é denominada comunicação social ." *A Música como Linguagem - uma Abordagem Histórica*, São Paulo, Brasília , ed. Brasiliense, CNPQ, 1989, pg. 9.

⁴ Pereira ,João Batista Borges ." O Negro e a Comercialização da Música Popular Brasileira" in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* , São Paulo, 8 : 7-15 , 1970, pg. 8 .

como nova moda em qualquer cidade brasileira. O samba tem "tudo" a seu dispor para se transformar em música nacional. " ⁵

Em um país onde a cidadania oficial não incorpora de modo efetivo grande parte do contingente populacional , especialmente os negros, mestiços e pobres , a identificação do indivíduo com a nação tende a se realizar por meio de manifestações culturais e , com relação às populações citadas, principalmente por meio da música e do esporte . É através dessas manifestações culturais que a população brasileira excluída de um acesso à cidadania "plena", ou seja, aquela que também os incluisse no universo político, econômico e social, consegue se reconhecer como brasileiro , como pertencente à uma nação .

A construção de uma identidade nacional , cujo momento mais vigoroso se deu nos anos 30, embutido dentro do projeto de consolidação do Estado Nacional promovido pelo governo de Getúlio Vargas, vai ter em sua base as manifestações culturais populares em geral mas, de forma absolutamente fundamental, a música produzidas por esses estratos sociais , ou seja, o samba. A imagem do samba como representante da "brasildade" é , até hoje , uma realidade e nenhum outro ritmo musical conseguiu destroná-lo enquanto "a" música brasileira por excelência e como aquela que sempre está adjetivando aquilo que é brasileiro . ⁶

As imagens construídas, a partir dos anos 30, acerca do Brasil, terão como componentes inescapáveis aquelas referentes à uma população e uma cultura mestiças, resultado da ideologia da democracia racial e o samba, o carnaval e o futebol (a "pátria de chuteiras") serão os emblemas dessa nacionalidade e nesses elementos os brasileiros se reconhecerão como tal, muito mais do que nos símbolos cívicos, como o hino nacional, a bandeira e os heróis oficiais .

De som das senzalas a apresentações no Itamaraty , a saga do samba é a saga da transformação de uma produção da cultura negra,

⁵ Vianna, Hermano *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor /Editora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2ª. edição, 1995, pg. 110.

⁶ Em junho de 1997 o tenista brasileiro Gustavo Kuerten ganhou o torneio de Roland Garros, sendo o primeiro brasileiro a ganhar um dos torneios do Grand Slam . As manchetes dos jornais internacionais destacaram a façanha e mais de um lembrou que o jogador fez o seu adversário dançar o ritmo do samba, como descrevem o L'Equipe , francês , e o La Nacion, argentino .(Folha de São Paulo, 10/06/97. pg. 3-19) .

trazida ao Brasil sob o impacto da violência , que se transforma em som de uma nação, descaracterizando-o nesse processo de passagem de negro para nacional e distanciando-o da comunidade que o produziu .

Durante os dois primeiros séculos de colonização o que havia de música no Brasil poderia ser resumido como os batuques africanos , as canções rituais indígenas e as canções trazidas pelos colonizadores europeus . Estas , segundo José Ramos Tinhorão, " de fato mais próximas do que se poderia chamar de música popular, eram representadas por gêneros que remontavam em muitos casos ao tempo da formação dos primeiros burgos medievais , de século XII ao XIV , e que se conheciam por romances, xácaras, coplas e serranilhas . " ⁷

Com a consolidação das cidades coloniais, sendo as duas principais Salvador e Rio de Janeiro, no século XVIII , formam-se núcleos urbanos compostos de funcionários públicos, comerciantes, prestadores de pequenos serviços, etc. , formando uma classe média e uma classe economicamente subalterna urbanas relativamente diferenciadas . Essa realidade fez com que uma cultura popular tivesse condições de se manifestar. ⁸

O primeiro compositor que pode ser identificado como compositor de música popular , no Brasil, aparece apenas na metade do século XVIII , " na figura de um mulato tocador de viola : o carioca Domingos Caldas Barbosa, o estilizador e divulgador da modinha . " ⁹

A modinha , primeiro , e depois o estilo musical conhecido como lundu , aparecem como os primeiros gêneros musicais de caráter popular no Brasil . Esses gêneros , ainda que descritos como música nacional , não tem o caráter de representar a identidade da nação brasileira , uma vez que a própria nação ainda não estava consolidada como tal, já que o Brasil colonial , e posteriormente imperial, ainda guardava numerosos laços

⁷ Tinhorão, José Ramos . *Pequena História da Música Popular*, São Paulo, Editora Círculo do Livro, s/d , pg. 5.

⁸ A cultura popular é definida, em oposição à uma cultura erudita das classes dominantes, como a produção cultural das classes economicamente subalternas , de tal forma que, segundo Renato Ortiz, " podemos dizer que a cultura popular é um elemento simbólico que permite aos intelectuais tomar consciência e expressar a situação periférica da condição do país que se encontram." in *Românticos e Folcloristas* , São Paulo, ed. Olho d'Água , s/d , pg. 52 .

com Portugal, não tendo ainda se consolidado como uma nação verdadeiramente .

Assim, da modinha e do lundu pode se dizer que eram gêneros de música popular produzidos no Brasil mas ainda não podem ser definidos como "nacionais", por mais que tenham perdurado como os estilos musicais executados no Brasil até o início do século XX, de tal modo que, segundo José Ramos Tinhorão " quando a partir de 1902 apareceu o disco no Brasil, o pioneiro Frederico Figner começou a gravar modinhas em sua famosa Casa Edison, cantores como Baiano, Eduardo das Neves e Mário Pinheiro puderam tornar de uma vez por todas nacional a fase mais popularmente pernóstica e sub-romântica do gênero lançado cento e cinquenta anos antes na Europa pelo violeiro Domingos Caldas Barbosa." ¹⁰

Quanto ao lundu, sua aproximação com a cultura negra já é destacada, principalmente na sua qualidade de dança maliciosa e erotizada. Assim, segundo o mesmo autor, " a verdade é que, surgido o tipo de canção solista popular denominada lundu, por sua evidente ligação de origem com a dança de mesmo nome, verificou-se uma curiosa dissociação. O lundu-dança continuou a ser cultivado pelos negros e mestiços (e até por brancos das camadas mais baixas), apoiado apenas nos estribilhos curtos, ou incluindo eventualmente a intercalação de uma ou outra chula. O lundu-canção, graças ao exotismo de sua origem popular, passou a interessar, de um lado, aos compositores cultos - que acabariam por desfigurá-lo, a ponto de poder ser confundido no fins do século XVIII com a modinha de sabor erudito - e, de outro, aos músicos de teatro, que viam no casamento de um texto engraçado com a malícia da dança uma boa atração para a público de brancos amantes de emoções eróticas." ¹¹

Com o surgimento do lundu e sua difusão nos centros urbanos, principalmente no Rio de Janeiro, já podemos identificar a aparição de uma produção cultural de origem negra que passa a se relacionar com a cultura da sociedade em seus mais diferentes níveis e começa a ser incorporada por essa, ao menos em alguns

⁹ Tinhorão, José Ramos op. cit., pg. 5.

¹⁰ Op. Cit., pg. 29.

¹¹ Op. cit., pg. 54.

estratos . Essa incorporação, entretanto, se dá através dessa dissociação dos elementos negros mais explícitos, como o gestual da dança. Esse fenômeno se repetirá com relação a outras produções culturais cuja matriz seja negra ou mestiça .

Para Muniz Sodré, “ o lundu demonstra claramente como, através da crioulação , a cultura negra entrava em contato com a cultura da sociedade global (branca , européia) , sem abrir mão de suas características estruturais : no caso, a alteração rítmica da síncopa e a escala de sétima abaixada (sol a sol descendentes, sem alteração) . A matriz rítmica, por sua vez, demandava um acompanhamento afro-brasileiro (atabaques, agogô , marimbas, pandeiro, triângulo, etc.) . O próprio violão, que não é um instrumento africano, termina obedecendo ao mesmo processo de execução dedilhado dos instrumentos de corda negros .”¹²

Também cabe destacar , entre os ritmos que surgiram , desde o século XVIII, tendo como herança rítmica o batuque dos negros , o maxixe . Mais do que um ritmo musical, o maxixe se destacou por ser uma dança, vigorosa e sensual . E , nos anos vinte do presente século, o maxixe torna-se uma coqueluche nos cafés e nos cabarés do Rio de Janeiro . Assim, “ nos primeiros tempos da República, quando crescia grandemente a música popular no Rio, o ritmo sincopado já era produzido em toda a parte - mesas de cafés, chapéus de palhinha, caixas de fósforo, etc. A síncopa garantia a recriação ou reinvenção dos efeitos específicos dos instrumentos de percussão negros . ”¹³

Esses ritmos tem em comum uma mesma matriz negra, de tal forma que é possível , nas palavras de Muniz Sodré, “ destacar a articulação lundu-maxixe-samba a partir do final do século XIX . É nessa época, não muito distante da Independência, que têm início os rudimentos do processo de síntese urbana das diversas expressões musicais (indígenas, negras, portuguesas) na formação social brasileira . O desenho do que seria uma música brasileira começa então a se esboçar com o lundu, a modinha , a sincopação. ”¹⁴

¹² Sodré .Muniz , *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro, ed. Codecri, 1979, pg. 27.

¹³ Idem., pg.28.

¹⁴ Op. cit., pg. 27.

Desde Domingos Caldas Barbosa , os músicos que faziam sucesso, principalmente no Rio de Janeiro, no final do século XIX , eram quase todos negros ou mulatos . Mas, " a pele escura dos músicos não parecia ter o poder de afastá-los da fama, por mais momentânea que fosse, junto à elite carioca da época . " ¹⁵ Isso se explica pelo fato de que , desde os tempos coloniais, a execução da música tenha sido considerada uma das atribuições legadas aos negros, sendo que muitas foram as bandas e corais formados apenas por negros e que tinham por incumbência praticar hinos religiosos ou tocar nas festas das casas grandes . Seguindo a tradição dessas bandas surgiram vários grupos de músicos negros .

Como exemplo dessa tradição podemos citar os grupos de músicos, " conhecidos como *chorões*, pelo seu estilo de tocar na base de um solo acompanhado de contracanto e modulações, eram de certa forma os herdeiros do que se chamava nos fins do século XVII e início do século XVIII de música de senzala . Essa música, ou ritmo de senzala, era a música instrumental produzida pelas pequenas bandas formadas nas fazendas por negros escravos, com o beneplácito dos senhores, ou nas cidades pela chamada música de barbeiro, a cargo de músicos escravos ou livres, também especialistas em raspar barbas e aplicar ventosas . Esses conjuntos, com o fim do predomínio da vida rural na área do Rio de Janeiro, por volta de meados do século passado, iam transmitindo seu estilo a grupos de brancos e mestiços da baixa classe média urbana (pequenos funcionários públicos, músicos de bandas militares e burocratas) , que se encarregavam de animar as festas nas casas onde não chegava o piano , distintivo de um status social mais elevado. " ¹⁶

Desde os tempos coloniais , a música tem sido , para os negros , não apenas uma forma de preservação de suas raízes culturais mas também uma possibilidade de minorar as suas dificuldades como escravo , já que o exercício de ~~atividades~~ atividades musicais os mantinham longe do trabalho pesado e, uma vez libertos, a música passou a ser uma possibilidade de ocupação. "Existem depoimentos de estrangeiros no Brasil a darem conta de

¹⁵ Vianna, Hermano , *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/Editora da UFRJ, 1995, pg.44.

¹⁶ Tinhorão, José Ramos ,op. cit., pg. 61.

que a música no século passado era feita por negros. Isto é , a música não era apenas feita por negros ou mulatos - era e foi por um bom tempo da história brasileira um assunto para negros, ou, quando muito , para seus corolários na ordem social vigente - para negros, mulheres e crianças”¹⁷

Como descreve Antônio Frieiro , “ A música acenava ao escravo negro, e sobretudo ao mulato forro, como uma vida mais folgada e menos triste. Era, mesmo, um convite à ociosidade, gratíssima à uma raça que já traz no sangue o ritmo e a indolência . Não é de admirar pois que tivesse aumentado rapidamente na Capitania o número de músicos pretos e pardos, de tal sorte que , com o correr do tempo, empobrecidas as minas, o fato chamaria a atenção das autoridades zelosas de seu governo. Era o que observava J. J. Teixeira Coelho , em 1780, na sua Instrução para o Governo da Capitania de Minas Gerais . Lê-se nesse precioso documento da época: ‘Aqueles mulatos, que se fazem absolutamente ociosos, se empregam no exercício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas, que certamente excedem o número dos que há em todo o Reino. Mas, ao que interessa ao Estado esse aluvião de músicos?’¹⁸

Ao Estado poderia não interessar mas interessava aos senhores que podiam ostentar o luxo de ter escravos músicos ou patrocinar negros ou mulatos forros para que ganhassem a vida como músicos . O sistema escravocrata criava nos senhores a idéia de que todas as tarefas deveriam ser executadas pelos escravos , inclusive aquelas que fossem necessárias para suprir suas necessidades de lazer .

Assim, desde os tempos coloniais, a presença dos negros nas atividades musicais no Brasil é muito expressiva . Isso se refletirá definitivamente na formação da música nacional brasileira e os estudos que procurarão destacar a participação dos vários elementos culturais na formação dessa música nacional mostrarão como essa influência será das mais notáveis .

¹⁷ Squeff , Ênio, “Reflexões Sobre um Mesmo Tema” in *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Música*, São Paulo, Editora Brasiliense, 2ª. edição, 1983, pg. 105.

¹⁸ Coelho . J. J. Teixeira. *O Diabo na Livraria do Cônego e Outros Temas Mineiros*. Belo Horizonte/São Paulo, Editora Itatiaia/ Editora da Universidade de São Paulo, 2ª.edição, 1981, pg. 182.

Os estudos sobre a música no Brasil , que começam a aparecer no final da década de vinte e prosseguem na década seguinte , da mesma forma que os demais estudos relativos à cultura no Brasil, vão se preocupar em identificar quais as influências de cada raça formadora do povo brasileiro na produção dessa música .

Um dos autores que vai se preocupar com a formação da música brasileira é Renato Almeida que , em fins da década de vinte , publica "A História da Música Brasileira", onde aponta para a contribuição de cada raça na construção de uma música nacional. Segundo este autor, "dentre as raças formadoras da nacionalidade brasileira foi a preta que revelou sempre maiores pendores para a música e sua influência foi acentuada. O batuque dos negros, os recursos dos seus timbres, os elementos fortes e diferentes de sonoridade, foram de uma riqueza admirável e modernamente quando a música a uma expressão nas formas puras dos sons, são fontes de inspiração que não seria lícito desprezar . E no mestiço essas qualidades se aprimoraram, ou antes, se adaptaram melhor à alma nacional , perdendo um pouco a violência crua, para dar lugar à melodia langorosa e sensual . A musicalidade do nosso negro é um fenômeno interessantíssimo, contrastando com o seu espírito artístico rudimentar ."¹⁹

De fato, a maior influência dentre aquelas que formaram a sociedade brasileira , no âmbito musical , é a dos negros, uma vez que os índios , dado o afastamento das cidades e a conseqüente interiorização a que foram obrigados pelo processo da colonização , pouco influenciaram na formação de uma música popular brasileira urbana e , com relação aos portugueses , ainda que mais substantiva a sua participação nessa área cultural, não chegou a proporcionar a criação de um ritmo que se distinguisse daquele produzido em Portugal , não sendo fator de criação de uma música que fosse possível caracterizar como nacional.²⁰

¹⁹Almeida. Renato. *História da Música Popular*, 2ª. edição, F. Briguet & comp. editores, 1942 pg. 9.(1ª edição de 1926)

²⁰ Segundo Orestes Barbosa , " O passado dos outros povos não interessa ao Brasil. Se a América do Norte cultuasse a velhice da Inglaterra e se a Argentina adubasse, com o mofo espanhol, a sua civilização, esses dois países não teriam imposto , a admiração do mundo, criando as suas artes singulares , a sua ciência admirável e, na música, o fox e o tango que o velho mundo, zangado embora, foi obrigado a aceitar. O Brasil de começo, rifou o fado.

Mário de Andrade é outro autor a destacar a decisiva influência dos negros na formação da música brasileira, em especial no que diz respeito ao ritmo. Para ele, "o africano também tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contato dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais. A língua brasileira se enriqueceu duma quantidade de termos sonoros e mesmo de algumas flexões de sintaxe e dicção, que influenciaram necessariamente a conformação da linha melódica. Até hoje surgem cantos, principalmente danças cariocas e números de congos e maracatus, em que aparecem palavras africanas." ²¹

Os relatos dos primeiros cronistas que aqui aportaram já destacam a musicalidade dos negros, ainda escravos, descrevendo as suas festas, onde cantos e danças são formas de preservação dos elementos culturais africanos.

Entre estes cronistas podemos citar Charles Ribeyrolles, e sua descrição de uma festa realizadas pelos negros nas fazendas:

"No sábado, à noite, finda a última tarefa da semana, e nos dias santificados, que trazem folga e repouso, concedem-se aos escravos uma ou duas horas para a dança. Reúnem-se no terreiro, chamam-se, agrupam-se, incitam-se e a festa principia. Aqui é a capoeira, espécie de dança pírrica, de evolução atrevida e combatidas ao som do tambor do Congo. Ali é o batuque, com suas atitudes frias e lascivas, que o urucungo acelera ou retarda. Mais além é uma dança louca, com a provocação dos olhos, dos seios e das ancas. Espécie de convulsão inebriante a que chamam lundu. Alegrias grosseiras, volúpias asquerosas, febres libertinas, tudo isso é abjeto e triste; porém os negros apreciam essas bacanais; e outros tiram delas proveito. Não será isso um meio de embrutecimento?" ²²

Outro autor a se referir ao som dos negros no século XIX foi Renato Mendonça, apontando essa música como "fetichista" e destacando

Fez muito bem." in *Samba, Sua História, Seus Poetas, Seus Músicos e seus Cantores*. Rio de Janeiro, ed. Funarte, 1978, pg. 33.

²¹ Andrade, Mário. *Pequena História da Música*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 9ª edição, 1980, pg. 189.

²² Ribeyrolles, Charles *O Brasil Pitoresco*, Belo Horizonte/São Paulo Editora Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo, 1980, 1º. vol., pg. 51.

os instrumentos trazidos pelos escravos :

“Da influência profunda que lhe exercia na alma a música fetichista, diz bem a abundância dos instrumentos musicais que na emigração da terra natal, seguiam os pobres cativos. Foi na Baía onde melhor se apreciou este papel da música que tanto acalentava o espírito do negro, ferido pelo banzo. No começo do século XIX , a Baía aos domingos fervia com a atordoada dos batuques e os senhores de escravos indignados com a perturbação do seu repouso dominical, chegaram a ir ao Conde de Arcos, então governador, para lhe pedir a extinção . E o conde , em resposta, alegou que os batuques constituíam uma medida administrativa...”²³

A música produzida pelos negros tem, para esses autores, a característica de ser lascivo, um batuque perturbador , capaz de atrapalhar a ordem pública e , principalmente , é destacado o sentido bárbaro e selvagem dessa música.

No final do século XIX , quando começam no Brasil os estudos sobre o negro, iniciados pelo médico baiano Raimundo Nina Rodrigues, os batuques e as danças negras passam a ser examinados sob a ótica da ciência, uma ciência impregnada pelas idéias evolucionistas e que tinha por missão ‘naturalizar’ as diferenças que antes eram definidas pelo estatuto jurídico da escravidão .²⁴

Ao presenciar as cerimônias religiosas que tinham lugar em terreiros distantes da cidade de Salvador , Nina Rodrigues logo atribuiu os fenômenos a que assistia (de incorporação de santo) ao ritmo frenético dos batuques e das danças e deu-lhes a interpretação de serem um fenômeno de possessão, idéia essa que surgia à reboque das novas teorias da época .

Assim relata Nina Rodrigues : “ Por via de regra é a música que provoca o estado de santo. Assim , quando o indivíduo que não estava dançando, nem vinha disposto a dançar , ao ouvir o batucagé cai em

²³ Mendonça, Renato. *A Influência Africana no Português do Brasil* , São Paulo, Cia Editora Nacional, Coleção Brasileira, vol. XLVI, 1935, pg. 138 . Mantida a grafia original .

²⁴ Sobre a ciência que surge no Brasil no final do século XIX , Lilia Shwarcz esclarece que “ No caso brasileiro, a ‘sciencia’ que chega ao país em finais do século não é tanto uma ciência do tipo experimental, ou a sociologia de Durkheim ou de Weber . O que aqui se consome são os modelos evolucionistas e social- darwinistas originalmente popularizados enquanto justificativa teóricas de práticas imperialistas de dominação. in *O Espetáculo das Raças* , São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1993, pg.30 .

possessão, não se pode atribuir uma influência qualquer, mínima mesmo, aos processos coadjuvantes da invocação. Todos os negros que tenho visto cair de santo nestas condições e a quem tenho podido consultar são unânimes em declarar que é a música que os impele para a dança e daí para o santo. Iniciados há que não podem ouvir a música ou o cântico com que coincidiu o seu primeiro estado de santo, ou que, na opinião deles invocou ou chamou o seu santo, sem que este para logo se manifeste. (...) O batuque de uma monotonia insólita, capaz de rivalizar com todos os processos de provocar a hipnose pela fadiga da atenção, casa-se tão bem com os sentimentos musicais dos negros que mal o ouvem dificilmente podem sopitar trejeitos e contorsões de dança. Declarou-me um negro que eu não poderia fazer uma idéia do efeito excitante e provocador de certos instrumentos musicais dos Africanos. Não há clarim mais capaz de provocar a excitação que um pequeno batuque africano que, no seu dizer, desempenhou papel tão saliente nas sedições dos escravos deste estado, que acabaram por proibir a sua importação da África.”²⁵

As manifestações musicais dos negros eram vistas, dessa forma, como algo ligado às religiões “primitivas” e, por isso, tanto medo provocavam, de modo que, até os primeiros anos do século XX eram proibidas as reuniões onde a música dos batuques estivesse presente.

Pela lógica do pensamento científico da época, onde o negro e o mestiço eram considerados inferiores, também as suas manifestações culturais só poderiam ser vistas como algo que não deveria ser considerado como parte da cultura brasileira, eram ainda um resquício do “africano”. Não por acaso um dos primeiros estudos sobre o negro no Brasil, obra do mesmo Nina Rodrigues, tem por título “Os Africanos no Brasil”, uma vez que a única maneira de se poder pensar num Brasil “civilizado” era tornar “provisória” a permanência dos negros no Brasil, destacando o seu caráter de estrangeiros.

Com o advento da abolição e o fim do tráfico de escravos, esperavam os intelectuais do período que o número de negros diminuiria até o ponto em que, por fim, desapareceriam. Com relação aos mulatos, esses

²⁵Rodrigues, Nina. *O Animismo Fetichista dos Negros Baianos*, Rio de Janeiro, Ed.

autores tinham como teoria que haveria o “branqueamento” dessa população, que se daria em função de uma lógica de acasalamentos, onde um descendente (mulato) sempre procuraria um parceiro (a) mais claro, uma vez que isso facilitaria sua ascensão social. Tal sucessão de casamentos “branqueadores” acabaria por eliminar o fenótipo negro da população, de tal forma que, ao fim de várias gerações de casamentos “branqueadores”, a população brasileira seria, enfim, branca.

Essa teoria era a saída encontrada pelos intelectuais do período contra a visão pessimista sobre a mestiçagem, que para alguns autores europeus, caracterizaria a impossibilidade de uma civilização.²⁶

Assim, “o mestiço acabou se transformando no bode expiatório do atraso brasileiro. Os intelectuais da virada do século XIX, pensando dessa maneira, só podiam olhar com desprezo para as manifestações culturais (como os ritmos pré-samba ou a feijoada) que décadas depois seriam transformadas em símbolos nacionais e motivo de orgulho e zelo preservacionista para o ‘povo brasileiro’.”²⁷

No início dos anos trinta, quando a corrente culturalista da antropologia desloca o eixo da análise das diferenças da questão racial para a cultura, as análises que se fazem acerca da música negra começam a destacar a sua importância para a formação da “música nacional”.

Um dos autores que, nesse período, será um dos responsáveis por essa mudança nos estudos acerca do negro no Brasil, caracterizando as diferenças como diferenças culturais, será Arthur Ramos. Sua análise sobre a música negra indica a sua origem ritual e como esta

Civilização Brasileira, Coleção Biblioteca de Divulgação Científica, vol. II, 1935, pg. 111.

²⁶ Entre esses autores destaca-se o Conde de Gobineau, autor de *Ensaio Sobre a Desigualdade Humana*, onde defende a superioridade da raça ariana sobre as demais e elenca as desgraças causadas pela mestiçagem. Gobineau foi Ministro da França junto a corte de D. Pedro II de abril de 1869 a maio de 1870. Sobre o povo brasileiro expressou sua repulsa desde logo ao declarar ao assumir seu posto “Cristovão Colombo era um miserável”. Suas teorias racistas o faziam crer na impossibilidade de uma civilização no Brasil, dado o enorme número de mestiços que aqui haviam. Segundo Gobineau a população brasileira era “uma população toda mulata, com sangue viciado e feia de meter medo”... E vai mais longe “nenhum brasileiro é de sangue puro; as combinações dos casamentos entre brancos, indígenas e negros multiplicaram-se a tal ponto que os matizes da carnção são inúmeros, e tudo isso produziu, nas classes baixas e nas altas, uma degenerescência do mais triste aspecto”. in *O Inimigo Cordial do Brasil - O Conde de Gobineau no Brasil*, de Georges Raeders, São Paulo, ed. Paz e Terra, 1988, pg. 90.

²⁷Vianna, Hermano, op. cit., pg. 63.

música, no processo de sincretismo com outros ritmos (indígena e branco) estaria a caminho de se tornar uma música "brasileira".

Segundo Ramos, "Vimos que dos candomblés, das macumbas, dos cânticos mágicos, das cantigas de trabalho e dos autos de guerra, de caça e de amor, a música negra avassalou tudo e absorveu o folk-song de outras origens . Qual o resultado de tudo isso ? Ainda não sabemos . O sincretismo , as transformações musicais, continuam. Aqui, como em outros domínios do folclore estamos assistindo à criação de alguma coisa nova, que será 'brasileira' . Algo talvez ainda não fixado, mas à procura de uma afirmação . Os nossos eruditos da musicologia já falam em 'música brasileira' . Existirá ela ? A questão deve ser ampliada: já existe o folclore 'brasileiro' ? Quando os esforços dos pesquisadores conseguirem discernir , no bojo das nossas tradições, aquilo que evidentemente é de origem ameríndia , européia e africana , então, poderemos nos abalar a responder à questão ." ²⁸

Para Renato Almeida não restam dúvidas que, já em finais da década de vinte , a música produzida no Brasil já podia ser chamada de nacional e também concorda com Ramos sobre o seu caráter sincrético, pois segundo esse autor : " do que não há dúvida possível é da existência de uma música brasileira, mestiçada, com as contribuições ameríndias, negra - estas sobretudo rítmicas - e lusitana - melódicas e rítmica - mas que já se tornou característica, pela variedade dos ritmos, com o aproveitamento dos efeitos surpreendentes da síncopa e a despeito de certa monotonia do binário, pela variedade dos desenhos melódicos, pelos processos de composição e modo de cantar, pelo emprego de instrumentos próprios ou bem aproveitados. Mas, além disso, essa música , na languidez, no alambicado, na vivacidade, no sensualismo, na mordacidade de nossa gente, tem um caráter inconfundível e uma fisionomia e marca um clima musical especificamente brasileiro. ²⁹

O som do Brasil nos tempos da escravidão e nos anos que se seguiram a esta , quando os negros buscavam um lugar para ir, expulsos do campo , substituídos pelas mãos dos imigrantes, esse som era o som negro

²⁸ Ramos, Arthur. *O Folclore Negro no Brasil - Demopsicologia e Psicanálise*. Rio de Janeiro, ed. Casa do Estudante do Brasil, 2ª. edição, 1954 pg. 147 . 1ª. edição de 1935.

²⁹ Op. cit., pg. 20.

que parecia , aos olhos dos estrangeiros que aqui aportavam “um canto nacional ”, conforme essa passagem do livro *O Brasil Visto pelos Ingleses* “ Quando os negros da mesma casta trabalham juntos, descreve Walsh, movem-se ao som de certas palavras, cantadas em melancólica cadência , começadas em um tom de tenor de um lado, e concluídas do outro em baixo. Longa fileira de negros, com fardos na cabeça, cantam na sua faina de carregadores, e eu ouvia todos os dias , quase em todas as ruas do Rio, o que me pareceu um canto nacional. Tinha imensa curiosidade em conhecer a sua significação, mas ninguém me soube interpretar nas palavras e os negros , quando interrogados , ou as desconheciam ou fingiam ignorar, como se fosse alguma coisa misteriosa, de que se fizesse segredo.”³⁰

O batuque negros das senzalas é , dessa forma, a gênese do samba tal qual o conhecemos hoje e o processo que vai do seu absoluto repúdio pela sociedade nacional até o momento em que passa a ser um dos símbolos da tradição brasileira, representando aquilo que seria o “espírito” brasileiro, é um processo onde se busca uma legitimação para o Estado Nacional e a conseqüente “invenção das tradições”³¹ relativas a esse Estado . Também se refere à modernização do país, com o advento da indústria, que tem como fenômeno correlato o crescimento da indústria fonográfica e desenvolvimento dos novos meios de comunicação , notadamente o rádio . A modernização do Brasil precisava, paradoxalmente , de uma das mais antigas das suas manifestações culturais : o samba, filho do batuque, ambos produtos da cultura negra.

Para confirmar essa descendência , temos a descrição de Renato Almeida sobre a relação batuque/samba : “ Chama-se batuque - ato de bater com ritmo, de fazer batucada - a uma música de instrumento primitivo de percussão , com ritmo monótono e constante, servindo para acompanhar a dança . O batuque não se limitou à sua função , foi servir a

³⁰ Leitão, C. de Mello . *O Brasil Visto pelos Ingleses* , São Paulo, Companhia Editora Nacional, Coleção Brasileira, vol. 82, 1937, pg. 267.

³¹ Segundo Eric Hobsbawm , “ por ‘tradição inventada’ entende-se o conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado . Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.” in *A Invenção das Tradições* , Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1984, pg. 9.

outras danças como acompanhamento. Não me foi possível distinguir um batuque específico, como dança . As descrições que dele conheço o confundem com o samba, vindo talvez esse fato, da embigada usada no batuque ser chamada de semba . (...) .O batuque também tem o significado genérico das danças de roda afro-brasileiras, como sinônimo de samba . Este se faz no terreiro ou no interior, em pequenos espaços . Enquanto a negrada em roda batuca, um dançarino ou dançarina , às vezes um par , dança ao centro , numa coreografia primária, de requebros e meneios, abaixando-se ou erguendo-se , ora em movimentos lânguidos, ora frenéticos, sempre sensuais, e terminando com a embigada .”³²

Outro autor a descrever o termo “samba” como um termo ligado à cultura negra é Henrique Alves, para quem “ o termo veio com os escravos africanos para receber batismo nos trópicos, moldando a nova feição, vestindo novas roupagens, adquirindo tonalidade e conteúdo, dimensão e lirismo, caracterizando a designação marcante do século passado, quando negros em círculos batiam o ritmo do batuque, umbigada ou semba, utilizando as mãos, objetos de percussão e, segundo Debret, era marcado por dois tempos precipitados e um absorvido , e o samba tornou-se uma palavra generalizada para marcar a alma do povo brasileiro .”³³

A identificação do samba com qualidades sensuais e lascivas e, ao mesmo tempo, como “coisa de negro” , pode ser apontada como motivo para que , por um bom tempo, fosse evitado chamar uma determinado gênero musical de “samba” . As produções musicais anteriores ao início do século XX , como o lundu e o maxixe , por exemplo, que tinham por raiz também a música dos negros mas não faziam referência ao termo “samba”. Esses gêneros, segundo Oreste Barbosa , seriam todos “samba” , uma vez que para este autor “ desaparecida a valsa, tomaram lugar saliente os tangos de Ernesto Nazareth . O tango era samba. Havia medo de dizer o vocábulo, como já antes havia sido a polca, lundu e maxixe, todos os sambas do tempo do Imperador .” ³⁴

³² Op. Cit., pg. 156/158 .

³³ Alves, Henrique .*Sua Excelência o Samba*. São Paulo, ed. Símbolo, 1976, pg. 15.

³⁴ Barbosa, Orestes, op. cit., pg. 18 .

Num país que tinha ainda esperanças de se “branquear” , como pregavam vários dos autores do final do século XIX até as primeiras décadas do presente século, ter sua produção musical atrelada ao mundo negro não era uma perspectiva que agradasse . Samba era coisa de negro , então, os gêneros musicais que se consumiam não eram samba! Ao mudar a referência da música, também se afastava dela sua gênese racial . Era negro mas agora já não é .

Assim como os mestiços passaram a ter gradações, segundo sua posição na escala social, a música também passou por esse processo . É ilustrativo dessas observações a seguinte passagem do livro que descreve como ingleses viam o Brasil no final do século XIX “ entre cantos e danças, açoites e prantos, abraços de escravos ou conúbios de duas raças, a mancha negra brasileira ia se diluindo, e os mestiços iam aparecendo entre as figuras mais prestigiosas , sem as intransigências ferozes das colônias inglesas ou dos Estados Unidos . Já desde o tempo do reino, no mesmo título em que um mulato era nomeado para a magistratura, ou recebendo ordens canônicas, era declarado branco. E Koster ,perguntado se alguém não era mulato , ouviu esta resposta : Era, mas já não é ! ”³⁵

O que ocorre é que, segundo Ênio Squeff , “para todos os efeitos, não é a ‘música popular’ apenas que escandaliza os contemporâneos dos primeiros experimentos nacionalistas : a modinha popularizada foi suficientemente divulgada em vários níveis da sociedade da época para que a questão não chocasse tanto. O que realmente conta a partir de um determinado momento é a gênese desta música - não tanto a sua origem social , de uma sociedade extremamente hierarquizada, e com um grande contingente de escravos , mas todos os processos produtivos que se depreendem daí . E no processo produtivo sobrevêm todos os seus ingredientes: da gestualidade do trabalho à gestualidade sexual.”³⁶

2. Do Batuque ao Samba

³⁵ Leitão, C. de Mello , op. cit., pg. 271.

³⁶ Op. cit. pg. 46 .

A abolição muda radicalmente a vida do negro no Brasil, especialmente no que se refere ao trabalho . Sem que o governo tenha feito qualquer previsão para os tempos seguintes à abolição , com referência ao emprego dessa mão-de-obra ex-escrava e , ao contrário , incentivando a imigração européia para substituí-la , criando um quadro de desemprego em massa dos trabalhadores negros .

A industrialização emergente necessitava de uma mão-de-obra mais qualificada e para tanto, justificavam, necessitava de imigrantes, não podendo suas necessidades serem supridas pelos ex-escravos . A lavoura também passa a importar mão-de-obra, alegando que os negros não mais queriam trabalhar ou que não saberiam trabalhar num regime de liberdade, já que a indolência e a preguiça eram da sua natureza.

Com essa substituição da mão-de-obra negra pela imigrante , criou-se um deslocamento dessa população para as cidades , formando-se uma "onda negra" em direção aos grandes centros urbanos, principalmente a capital do império, o Rio de Janeiro. Esse deslocamento populacional chega a gerar um certo pânico nas cidades , dado o volume de negros que para estas se dirigem, medo esse de algum tipo de revolta que, em razão do grande contingente que se deslocava, remetia aos acontecimentos do Haiti, onde uma revolta de negros dizimou a população branca local.

Célia Marinho de Oliveira esclarece acerca do medo da "onda negra" : " não se tratava do escravo, o ente abstrato que sobressai muitas vezes da historiografia ao se explicar sua suposta recusa ao trabalho livre por força de uma herança funesta da escravidão, bem como a decorrente necessidade de imigrantes. Era, sim, o negro elemento considerado de raça inferior porque descendente de africanos, viciado, imoral, incapaz para o trabalho livre, criminoso em potencial, inimigo da civilização e do progresso, que os discursos imigracionistas repudiavam abertamente ." ³⁷ Era essa imagem de negro que era enxergada nas fileiras de negros que rumavam para os centros urbanos .

³⁷ Oliveira, Célia Marinho. *Onda Negra, Medo Branco* , São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1987, pg. 156

Nas cidades, os negros passam a se dedicar a prestação de serviços, em atividades como a de mensageiros, carregadores, vendedores ambulantes, ofícios artesanais, enfim, criam novas alternativas para garantir o seu sustento. Também as carreiras militar e policial, especialmente para aqueles "mais claros" passam a ser uma alternativa.

Assim, nos centros urbanos em geral e mais especificamente no Rio de Janeiro, "profissões se redefinem, formas de ganhar a vida se improvisam ou definitivamente se inventam com o negro, que juntamente com outros segmentos populares oscilariam entre ambígua situação de subempregados urbanos, e o *lumpen carioca*." ³⁸

No Rio de Janeiro, o negro encontra mais possibilidades de trabalho e sobrevivência do que em outros centros urbanos, pois sendo a cidade do Rio de Janeiro o núcleo da administração federal, criava mais possibilidades para a prestação de serviços e outras atividades pelos negros e mulatos.

Criam-se núcleos de negros em partes específicas da cidade, como na região conhecida como "Pequena África", e será nesses núcleos urbanos que o samba terá o espaço necessário para se desenvolver. As práticas religiosas e culturais se apresentam como formas de resistência de uma identidade negra que a escravidão logrou extinguir e tem nesses redutos a possibilidade de se manterem e difundirem. Assim, no Rio de Janeiro, os negros e mulatos poderiam desenvolver uma dupla identidade, a de "sambista e trabalhador".

A situação do mercado de trabalho para essa população, segundo Roberto Moura, "só se modificaria a partir dos anos 1920, e mais decididamente depois dos anos 1930, quando já há muito findara a vinda maciça de imigrantes europeus; as indústrias e o comércio começariam a contratar negros para as suas necessidades, o que não significa que as concepções estigmatizantes tivessem sido superadas. A luta das negras para oferecer melhores condições para seus filhos e manter as festas religiosas, como as alternâncias e coerências de uma vida de sambista e trabalhador dos homens, amadureciam formas de sobrevivência, devoção e diversão,

³⁸Moura, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983, pg 43.

que marcariam todo Rio de Janeiro moderno, muitas vezes paradoxalmente compreendido , ou estereotipado, a partir da expressão de suas classes populares. ”³⁹

A cidade do Rio de Janeiro , dessa forma, criou condições para que a cultura negra , ao encontrar em contato com outras produções musicais populares, conseguisse criar um gênero musical , cuja gênese estava no batuque africano, mas com uma feição urbana e que pudesse se alastrar para fora dos redutos onde era originariamente produzido, até porque as fronteiras urbanas proporcionavam uma comunicação entre os diversos grupos sociais .

Para Moura, “mais do que em qualquer outra cidade brasileira, a diversificação da vida e o ritmo cosmopolita do Rio de Janeiro permitiria que certos hábitos musicais dos negros vindos das cerimônias religiosas, dos batuques, ou das dramatizações profissionais , se encontrassem com a música ocidental de feição popular veiculada já então fora dos salões nas democráticas falas de divertimento. ”⁴⁰

Desde os anos 20 temos que a música de matriz negra já se faz presente no cenário das cidades brasileiras e , no caso do Rio de Janeiro, com mais força ainda . A urbanização da cidade fez com que as populações negras e mestiças, que se reuniram principalmente na Cidade Nova, tivessem contato com os demais estratos sociais , especialmente nos lugares de lazer, como os cabarés, cinemas, botequins , onde o convívio entre as diferentes classes sociais era possível .

Na tentativa de se enquadrar profissionalmente no mundo do trabalho, o negro teve na possibilidade de comercialização que se apresentava com relação à música popular , onde a sua presença era historicamente reconhecida , uma forma de sobrevivência e de afirmação social.

A valorização deste tipo de música, segundo João Baptista Borges Pereira , “ que se traduz, inclusive em sua popularização e na sua influência sobre a própria música erudita, não é um fenômeno isolado. Reflete o processo de mudança que ,a partir da Primeira Guerra Mundial,

³⁹ Op. cit., pg. 49.

envolve certas áreas do país, em especial São Paulo e o Rio de Janeiro . É o instante do surgimento na cena histórica do Brasil moderno que aos poucos, de forma irregular e em graus variáveis, iria substituir o Brasil arcaico. Enquanto este se identifica ao Brasil rural, tradicional, provinciano, com pouca diversificação nos planos estruturais, o primeiro expressa o Brasil urbano , inovador , cosmopolita, num constante e acentuado processo de enriquecimento de sua estrutura. É, portanto, o Brasil-classe que vem substituir o Brasil-estamento; este processo de mudança se faz acompanhar de uma reformulação no plano de suas expressões culturais, dando o perfil do estilo de vida urbana, no qual a música entra como um dos seus componentes mais expressivos .”⁴¹

Os anos 20 já assistem, portanto, aos músicos negros em suas exibições nos cafés e cabarés e também em conjuntos formados para acompanhar as exibições dos filmes mudos . A música executada por esses grupos ainda não tem caráter de uma música nacional e sua remissão ao mundo negro ainda não está consolidada .

A capital federal crescia e , ao mesmo tempo, se sofisticava, de tal forma que “ a sua noite se abrindo em alternativas : as zonas ‘liberadas’ da Praça Tiradentes e da Lapa, dos teatros sérios vizinhos, a Cinelândia exigida como um centro de lazer e divertimento pela nova burguesia. Uma indústria de diversões que oferece alternativas para a gente da Cidade Nova , dos subúrbios e das favelas , nas cozinhas, abrindo portas, ou servindo mesas em impecáveis paletós brancos. Os mais talentosos iam para os palcos como compositores, cantores, palhaços ou coristas : o mundo dos espetáculos abria-se em um canal de ascensão social para alguns, além de ser um local de emergência de uma cultura popular nacional. Do encontro com os artistas vindos com as companhias estrangeiras, com a tradição da experiência musical brasileira, de negros, índios e portugueses, desse enorme inconsciente musical em ebulição surgiram as novas sínteses musicais, propiciadas pela paixão de criação e ascensão desses indivíduos, e pelo fascínio da cidade do Rio de Janeiro. No entanto, paralelamente a este mundo aberto, oferecido e anunciado de espetáculos, subsiste um Rio de

⁴⁰ Op. cit., pg. 52.

Janeiro subalterno com ritmos e interesses próprios, que se reorganiza e redefine nesse movimento da sociedade carioca”⁴²

Dentro do quadro das mudanças urbanas e das transformações nas relações de trabalho pós-abolição que atingem os negros e mestiços, temos que, segundo Borges Pereira, “a aceitação do negro por estas atividades remuneradas, ainda que na dependência de múltiplos fatores, explica-se principalmente em termos de sua ‘adequação’ racial e cultural aos novos papéis profissionais. Isto é, se além de estar, como grupo, ligado histórico-culturalmente à música em ascensão, ele é favorecido neste jogo competitivo pelos estereótipos que procuraram reunir num mesmo complexo biocultural a cor negra e a aptidão para a arte e técnica ritmo-musicais.”⁴³

A música estava associada ao grupo negro desde os tempos coloniais, como vimos e, à medida em que vai se profissionalizando, com o advento do disco e o incremento das transmissões radiofônicas, os músicos que irão se profissionalizar também serão os negros e mestiços, que desde a muitos são os responsáveis pela maior parte da produção musical de caráter popular no Brasil.

Um dos exemplos desses conjuntos musicais de grande sucesso no início do século é os “Oito Batutas”, cujo líder era Pixinguinha. Este compositor lembra que, nessa época, o maxixe e o choro eram tocados na sala de visitas mas o samba só era admitido nos terreiros, nos quintais, tocado apenas para os serviçais, nunca para os donos das casas das classes superiores, ou seja, os músicos podiam ser negros mas a música não poderia lembrar sua matriz africana.

Segundo o próprio Pixinguinha, “O choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas mais humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba, só no quintal, para os empregados.”⁴⁴

⁴¹ Op. cit., pg. 8.

⁴² Moura, Roberto, op. cit., pg. 55.

⁴³ Op. cit., pg. 12.

⁴⁴ Cf. Alencar, Cláudia. *Acertei no Milhar: Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1982, pg. 27.

Havia já, desde a década de 20, uma freqüência entre os intelectuais ligados à classe superior e os membros da classe artística negra no Rio de Janeiro. Hermano Vianna relata o encontro de desses dois grupos :

“ O encontro juntava, portanto, dois grupos bastantes distintos da sociedade brasileira da época . De um lado, representantes da intelectualidade e da arte erudita , todos provenientes de ‘boas famílias brancas’ (incluindo , para Prudente de Moraes Neto, um avô presidente da República) . Do outro lado , músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro. De um lado, jovens escritores, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, que iniciavam as pesquisas que resultaram nos livros *Casa Grande e Sanzala* , em 1933 e *Raízes do Brasil*, em 1936 , fundamentais na definição do que seria brasileiro no Brasil . À frente deles, Pixinguinha , Donga e Patrício Teixeira definiam a música que seria, também a partir dos anos 30 , considerada como o que no Brasil existe de mais brasileiro.”⁴⁵

A convivência nas cidades entre os grupos superiores e subalternos da sociedade é uma realidade física . Os estratos superiores da sociedade tem como prestadores de serviços os negros dos redutos da Cidade Nova ou das favelas e também no seu lazer é nessa população que estarão concentradas as atividades musicais .

Já em finais da década de 20, alguns músicos brancos também começam a fazer samba mas, dado ao estigma que este carregava como “música de negro” , estes músicos procuravam não aparecer , como demonstra este depoimento de um músico branco de período, citado por Borges Pereira : “ comecei a compor e a cantar em 1928, formando um conjunto só de brancos. Usei pseudônimo porque tinha vergonha de ver o meu nome identificado ao samba e à música popular . (...) . Quando eu entrei para o rádio , já o encontrei cheio de crioulos, mas isso foi em 1932 . Dia a dia nós sentíamos a música ir ganhando prestígio com o aparecimento de cantores e instrumentistas brancos, alguns até de boa família, como o Mário Reis . Com este prestígio surgiu um novo campo de trabalho: ensinar

⁴⁵ Op. cit., pg. 20.

violão . Antes o violão era mal visto. Depois o violão começou a ganhar aceitação nas camadas mais ricas da população (...) . " ⁴⁶

E não são apenas os intelectuais das classes média e superior que se relacionam com os artistas negros e mestiços , em especial os músicos . Segundo narra Francisco Guimarães , o Vagalume, compositor e autor de narrativas sobre o samba, "depois de 15 de novembro de 1889, o samba aderiu à República e esteve sempre em boa harmonia com os Marechais Deodoro da Fonseca, Floriano Peixoto (o imortal Marechal de Ferro) , Dr. Prudente de Moraes e Barros , Dr. Manoel Ferraz de Campos Sales , Dr. Affonso Moreira de Penna, Dr. Nilo Peçanha, Marechal Hermes Rodrigues da Fonseca, Dr. Wenceslau Braz Pereira Gomes, Dr. Eptácio da Silva Pessoa , Dr. Arthur Bernardes e Dr. Washington Luis Pereira de Souza."

O samba estaria muito bem mesmo , continua Francisco Guimarães, " se o Dr. Júlio Prestes chegasse a assumir a presidência da República. Aí sim ele seria introduzido no Palácio Guanabara com todas as honras! Com o Dr. Júlio Prestes, o samba gozaria de todas as distinções porque o homem o apreciava muito e também gostava de fazer a sua pestana no braço do violão... "

Mas, ainda segundo o autor, " 21 dias antes do Samba passar a ser palaciano, fizeram a República Nova e ele não chegou à rua Guanabara - ficou ali mesmo pelo Catete..."

"Também com o Dr. Júlio Prestes, não seria a primeira vez que o samba galgasse as escadas de mármore do palácio presidencial . No governo do Dr. Nilo Peçanha, quantas vezes foram tangidas as cordas da lira para S. Ex. ouvir a música nacional , tão emotiva, tão harmoniosa e até mesmo arrebatadora !"

Para nosso autor, o samba não teria sorte, pois ao estar tão perto de chegar ao poder a sua sorte muda, com a revolução empreendida por Getúlio Vargas. Segundo ele , "Na República Nova tudo é oficial... O carnaval, o samba , o 'choro', o 'rancho', e o 'bloco'. Está tudo oficializado, havendo até uma Federação - carnavalesca - na expressão da palavra... O Chefe do Governo Provisório, sendo gaúcho, aprecia mais um churrasco ou

⁴⁶ Op. cit., pg. 13.

chimarrão ! Sua Ex^a Não gosta de samba! E a gente do samba gosta tanto de S. Ex^a ... " ⁴⁷ .

Mas Francisco Guimarães, o nosso "Vagalume" estava mais do que errado em suas previsões . O governo de Getúlio Vargas e o samba vão ter uma relação muito mais próxima do que supunha nosso compositor , um se servindo do outro .⁴⁸

Os anos 30 e a revolução promovida por Getúlio Vargas vão trazer grandes mudanças no panorama cultural brasileiro e a música popular vai ser uma das produções que mais sentirão os efeitos da nova política .

3. Estado Novo, Samba e a Redescoberta do Brasil

Entre as mudanças que o Estado Novo estabelecerá em vários aspectos da vida nacional , aquelas referentes ao campo da cultura serão das mais notáveis e , talvez, as que tiveram uma magnitude nunca mais igualada , pois procuraram transformar o Brasil em "brasileiro", ou seja, buscaram criar uma identidade nacional que até aquele momento permanecia indefinida .

O Movimento de Outubro não foi, segundo Antonio Candido , " um começo absoluto nem uma causa primeira e mecânica , porque na história não há dessas coisas . Mas foi um eixo e um catalisador : um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova . Nesse sentido foi um

⁴⁷Guimarães, Francisco. *Na Roda do Samba* , Rio de Janeiro, 2^a edição, Edições Funarte, 1978, pg. 112.

⁴⁸ Na verdade, segundo Cláudia Matos, "o namoro de Getúlio com o samba já acontecia há algum tempo . Em 16 de julho de 1926 , ainda deputado , fizera aprovar o decreto legislativo 5.492 , de sua autoria , determinando o 'pagamento de direitos autorais por todas as empresas que lidassem com músicas.' Em 1934, já presidente, aumentou os direitos de transmissão radiofônicas, atendendo à solicitação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, apesar de uma greve das estações de rádio em protesto contra a medida . Por decreto seu , as emissoras, que até então pagavam 90.000 réis ao autor da música que transmitiam, passaram a pagar 500.000." . *Acertei no Milhar*, op. cit., pg. 88.

marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um 'antes', diferente de um 'depois'.⁴⁹

Até então, tendo como base a teoria do "branqueamento", os intelectuais que se preocupavam em estudar o Brasil e os brasileiros estavam esperando que essa teoria se concretizasse e, com isso, o Brasil passasse a ser uma nação de brancos e, portanto, equiparável às nações "civilizadas" da Europa. Os demais autores que não comungavam dessa teoria, como Nina Rodrigues, por exemplo, acreditavam que a mestiçagem era um mal e que esta inviabilizava a criação de uma "civilização nos trópicos". A indefinição daquela que seria a raça formadora da nação brasileira acarretava também a indefinição da própria nação.

Com isso, a construção de uma identidade nacional ficou como que suspensa, aguardando o desfecho do "branqueamento", ou, pior ainda, no segundo caso, a estagnação na "barbárie", a que a mestiçagem nos condenaria.

O projeto político de Getúlio Vargas implicava, fundamentalmente, na centralização do poder, o qual durante o período da República Velha estava fragmentado no poder das províncias mais importantes (como São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gérias e Bahia). Para tanto, era necessário que os brasileiros se identificassem com a nação como um todo, esquecendo o regionalismo do período anterior.

Era necessário inventar a nação brasileira e a invenção dessas tradições pressupunha a construção de valores e símbolos culturais que implicassem no seu reconhecimento como a imagem da nação brasileira, ou seja, esses elementos deveriam sintetizar o "espírito" da brasilidade.

Antes do período da Estado Novo, outras tentativas de se criar essa imagem de Brasil surgiram, sendo que a primeira delas ocorre ao final do período colonial, com a independência política do Brasil, transformado em Império, quando já aparece uma primeira preocupação dos intelectuais do período em diferenciar o Brasil e os brasileiros dos antigos colonizadores.

⁴⁹ Candido, Antonio. "A Revolução de Trinta e a Cultura" in *Novos Estudos Cebrap*, São

Nessa fase , que corresponde ao romantismo literário , que tem em Gonçalves Dias e José de Alencar dois de seus maiores expoentes , os autores procurarão identificar o brasileiro ao índio, mas esse índio não é o retrato final dos autóctones habitantes que aqui estavam quando os portugueses chegaram. Peri, o índio de *O Guarani*, clássico de José de Alencar, é um índio que apresenta todas as qualidades dos fidalgos europeus. A "brasilidade" dos heróis do Romantismo está apenas na sua caracterização , não na sua forma de organização social ou cultural , os "brasileiros" do romantismo eram culturalmente europeus e fisicamente brasileiros .

A preocupação desses autores era destacar um passado na história do Brasil onde não houvesse a participação do português , onde houvesse o "brasileiro" em estado puro, mas suas produções não eram um retrato antropológico dos nativos brasileiros .

Nos anos 20 , os intelectuais brasileiros vão começar a tentar responder à indagação "quem são os brasileiros afinal ?" , através de um movimento estético, que procurará discutir as questões que a República dos marechais havia deixado por resolver. Não se tratava , nesse momento, de recuperar um passado puro, sem máculas, idealizado, como haviam feito os autores românticos . Tratava-se de colocar num mesmo "caldeirão" tantos os elementos culturais dos povos formadores da nação brasileira (índios, negros e brancos) e misturá-los com elementos da incipiente modernização que se apresentava: carros , aviões, trens, edifícios , etc.

O resultado foi uma produção cultural que se distanciava dos padrões europeus, até aquele momento vigentes, e procurava valorizar a originalidade da cultura nacional ao invés de submetê-la àquele padrão, como até então ocorria .

O nosso modernismo, segundo Antonio Candido, "importa essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária . Esse sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais

em conta, define a originalidade própria do modernismo na dialética do geral e do particular”⁵⁰

A originalidade da cultura brasileira, com a sua peculiar mistura de culturas, é apontada pelo modernismo como seu fator distintivo e tal distinção não significava, de forma alguma, uma produção cultural de “segunda classe”. Surge como emblema dessa produção o *Macunaíma* de Mário de Andrade, o herói sem nenhum caráter, sincrético e que filho de índio, nasce negro e se transforma em branco, representando todas as facetas da composição racial brasileira.

Aquilo que, para os autores do século XIX, era o grande problema do Brasil, sua miscigenação racial e cultural, para os autores do modernismo era o que, de fato, tornava a cultura brasileira mais rica, pois única.

O projeto do movimento de 1922, dessa forma, inicia um processo de “autenticidade” na busca da identidade e do caráter nacionais. Essa primeira fase do movimento é marcada pela ruptura dos padrões “europeizados” da cultura brasileira e pela instauração de uma nova linguagem, acrescentando a essa elementos da literatura popular e do folclore, buscando uma expressão artística que pudesse ser genuinamente nacional, através da antropofagia da cultura importada e da cultura nacional, resultando numa produção nova e original.

A segunda fase desse movimento, que se inicia nos anos 30, reflete um processo de politização e passa a “preocupar-se mais diretamente com os problemas sociais e produz ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de ‘ajustar’ o quadro social do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente para além (ou para aquém) da proposição burguesa: o escritores e intelectuais esquerdistas mostram a figura do proletário (o Jubiabá, por exemplo) e do camponês (Vidas Secas) instado contra as estruturas que os mantêm em estado de sub-humanidade, por outro lado, o

⁵⁰ Candido, Antonio. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2ª. edição, 1967, pg.140.

conservacionismo católico, o tradicionalismo de Gilberto Freyre, as teses do integralismo, são maneiras de reagir contra a própria modernização.”⁵¹

Na literatura pós-30, conforme Antonio Candido, “verificam-se nela alguns traços que, embora característicos do período aberto pelo movimento revolucionário, são na maioria ‘atualizações’ (no sentido de ‘passagem da potência ao ato’) daquilo que se esboçara ou definira nos anos 20.”⁵²

Também na música erudita brasileira aconteceram iniciativas correspondente às ocorridas na literatura e que procuraram distanciar a nossa produção da produção musical européia, com compositores defendendo inclusive que as óperas fossem cantadas em português. Esse movimento é iniciado logo após a proclamação da República, através da obra de Alberto Nepomuceno. Segundo esse autor, “não tem pátria um povo que não canta em sua língua”⁵³.

De fato, uma das características do nacionalismo é a identificação de uma língua nacional, e uma só. Essa “eleição” de uma língua nacional faz com que seja possível a comunicação e a criação de um acervo cultural comum, de modo que todos possam ter acesso a ele e através deste acervo comum se reconhecer enquanto membros de uma mesma comunidade, que se “imagina” como nação.⁵⁴

Outro compositor representativo do nacionalismo musical do período é Heitor Villa-Lobos. Presente na famosa audição do Teatro Municipal de São Paulo que marcou o início do Movimento Modernista, em 1922, a música desse autor irá se caracterizar pela utilização dos elementos do folclore brasileiro.

⁵¹ Lafetá, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974, pg. 18/19.

⁵² Candido, Antonio. “A Revolução de Trinta e a Cultura”, op. cit., pg. 29

⁵³ Cf. Squeff, Ênio, op. cit., pg. 39

⁵⁴ As nações são, na verdade, criações que só podem existir se forem “aceitas” pelos membros de uma determinada comunidade ou território. Essa “aceitação” está relacionada com a existência de uma língua, uma história, tradições e cultura que sejam comuns e que sejam reconhecidas como tal por esse povo. Segundo Benedict Anderson as nações são “comunidades imaginadas” pois nem mesmo os membros das menores comunidades jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão.” *Nação e Consciência Nacional*, São Paulo, Ed. Ática, 1989, pg. 14.

A atuação de Villa-Lobos é representativa da idéia de se articular o popular com o erudito , procurando criar uma música que fundisse essas duas instâncias da vida cultural brasileira . O nacionalismo de Villa-Lobos terá sua expressão política na atuação desse compositor junto ao governo de Getúlio Vargas, através de sua proposta para a educação musical nas escolas e a introdução do canto orfeônico . " Em pleno Estado Novo, empolgado com a idéia de 'arregimentação coletiva para a obra e construção da nacionalidade' regeu corais gigantescos, um deles com 40 mil alunos . Em 1942 fundou e dirigiu o Conservatório Nacional e, três anos mais tarde, a Academia Brasileira de Música ."⁵⁵

Segundo José Miguel Wisnick, " o programa nacionalista parece retirar o músico erudito dos confins da sua gratuidade (onde o lançava cada vez mais a modernização de um país periférico e não-alfabetizado) para colocá-lo, pelo menos desejadamente, no centro dos acontecimentos, promotor-beneficiário de um projeto de cultura centralizada e homogeneizada fortalecido pela convergência dos traços comuns da psique nacional, tanto mais fortalecido pela convicção de que a música (e só a música) pode desempenhar no Brasil essa função de orquestrador da sociedade dividida , pela força de sua difusão e pelo fato de que, no seu campo e registro próprios, a música popular no Brasil (resultante de um trabalho coletivo secular de apropriações, seleções, sínteses criativas) não ficaria nada a dever à cultura erudita."⁵⁶

A obra de Vila-Lobos, a partir de 1922, adquire um caráter "brasileiro", de tal forma que , segundo Renato Almeida , isso se revela " no emprego de modalidades rítmicas e melódicas populares, nas formas e processos de composição, de sorte a criar sempre ambientes perfeitamente impregnados dessa indefinível maneira de ser brasileira . Pode-se dizer que a obra de Villa-Lobos é de qualidade brasileira. Na sua música , de uma variação surpreendente , sentimos essa força nativa, essa revelação do Brasil musical, que está em elementos rítmicos , em melodias, em fórmulas harmônicas, na inspiração , mas sobretudo , no próprio artista . Não há que se

⁵⁵ *Nosso Tempo*, São Paulo, Ed. Klick, 1996, pg. 227.

⁵⁶ Wisnick, José Miguel . " Getúlio da Paixão Cearense" in *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Música*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983, pg. 135.

procurar apenas o caráter nacional numa música no que ela traduziu , no que ela lembra , nas ilações que se podem tirar , ou nas resultantes que apresenta , mas no temperamento do autor , no instinto nacional que lhe anima a criação” .⁵⁷

As mudanças políticas que ocorrem a partir de 1930 , com a revolução liderada por Getúlio Vargas e , posteriormente , com o advento do Estado Novo em 1937, irão transformar de forma radical o nacionalismo brasileiro . A centralização política terá, como corolário, a centralização do poder simbólico , de tal forma que o Estado tomará como sua a responsabilidade de construir a identidade nacional .

O nacionalismo que surge, nesse período , tem como sua maior característica o fato de ser autoritário, buscando legitimar a soberania exclusiva do Estado e sua conseqüente atribuição de agir em todo o território nacional e relativamente a todos os membros da sociedade.

Além disso, segundo Silvana Goulart, “ o nacionalismo pressupunha a identificação de todos os membros da sociedade a um destino comum, originado no passado , assim como identificava como nação uma coletividade histórica, um conjunto de valores morais que constituísse um todo orgânico, cujos objetivos se realizavam por meio do Estado : o responsável pela manutenção da ordem moral, o tutor da virtude cívica e da consciência imanente da coletividade . O nacionalismo justificava-se , portanto, na ‘consciência do atraso’ , o que também justificava a defesa do papel predominante do Estado . Ele representava a possibilidade do Brasil superar a distância em relação às nações desenvolvidas pela modernização .”⁵⁸

Começam a aparecer nesse período, dentro desse espírito do nacionalismo , sambas ufanistas, onde se formulavam “ fábulas do Brasil pobre mas alegre, unido, ativo, o paraíso tropical , o Deus brasileiro , tomando por vezes colorações chauvinistas e quase xenófobas .”⁵⁹

⁵⁷ Op. cit., pg. 455 .

⁵⁸ Goulart, Silvana. *Sob a Verdade Oficial : Ideologia , Propaganda e Censura no Estado Novo*. São Paulo, Brasília, Ed. Marco Zero/CNPQ, 1990 , pg. 16.

⁵⁹ Matos, Cláudia , op. cit., pg. 47

É exemplo desse nacionalismo o samba "Quero um Samba" de Wilson Batista, onde fica clara a opção do autor em escolher o que é "brasileiro" em contraposição àquilo que é estrangeiro :

Não danço tango,
 Nem swing e nem rumba
 Gosto do choro
 Do batuque e da macumba
 Sou brasileira
 Tenho a pele cor de sapoti
 Gosto do samba porque faz
 Meu corpo sacudir

Como forma de exercer esse poder simbólico o Estado brasileiro atuará em duas frentes . Uma delas será na área da educação, com a criação do Ministério da Educação , entre outras medidas ⁶⁰ e a outra será na área da cultura, com o fomento a estudos e pesquisas , com sua conseqüente divulgação, acerca do Brasil e dos brasileiros . A inserção do poder público também se dará diretamente na produção cultural, culminando com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que atuará como órgão regulamentador das atividades culturais, sendo sua

⁶⁰ Na área da educação o grande transformador dos modelos até então vigentes foi Francisco Campos , o grande ideólogo do projeto de Getúlio Vargas . A Constituição proclamada em 10 de novembro de 1937 traz em seu capítulo "Da Educação e da Cultura" , artigos 128 a 134 , as principais diretrizes do governo revolucionário acerca desses temas . Segundo Ludwig Lauhersch Jr., " A Constituição dedicava muita atenção à reforma educacional (Arts. 128-133). Nesse sentido, os ideais básicos de se assegurar oportunidade igual à educação e do ensino público gratuito de modo algum constituíam novidade no Brasil . Campos, porém, resumia as novas diretrizes dos últimos anos insistindo que a escola deveria estar organicamente integrada na sociedade em seu conjunto, e ser usada como um instrumento para proteger e preservar a Nação. Em conseqüência, a educação puramente intelectual de origem liberal teria de ser substituída por uma outra mais completa, abrangendo a instrução moral e cívica e a educação física , além das disciplinas habituais . Também foi salientada a necessidade de novas escolas técnicas e profissionais. Acima de tudo, Campos não via a educação como um fim em si mesma, e sim como um meio de preparar cidadãos para cumprirem as suas obrigações para com a Nação e proporcionar-lhes os instrumentos para cumpri-las com a eficiência exigida pela sociedade moderna." *Getúlio Vargas e o Triunfo do Nacionalismo Brasileiro* , Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1986, pg. 138.

O artigo 131 da Constituição de 1937 estabelece que : " A educação física , o ensino cívico e o de trabalhos manuais serão obrigatórios em todas as escolas primárias, normais e secundárias, não podendo nenhuma escola de qualquer desses graus ser autorizada ou reconhecida sem que satisfaça aquela exigência." O fato de tal obrigatoriedade ter sido disposta na Constituição do país, que vem a ser a sua lei mais alta, demonstra como era intenção do governo que as escolas não formassem apenas bons alunos mas também bons

atribuição também o exercício de censura a obras literárias, peças teatrais , programas radiofônicos e letras de músicas, entre outras .

Segundo Ernest Shurmann, " O Estado, portanto, a fim de consolidar de forma duradoura o sistema de dominação de classe , acabaria por criar os meios de coerção capazes de impedir que as classes dominadas, revoltadas com a exploração que lhes era imposta , viessem a tomar consciência de sua situação e de suas possibilidades políticas e organizar-se para subverter a ordem estabelecida . Foi através desses meios de coerção que caberia ao Estado , pelo poder emanado da sua soberania , impor o respeito à sua autoridade em relação às normas instituídas . Entre tais meios destacava-se tanto a *repressão*, de ordem militar e policial , como a *persuasão* , de ordem ideológica , sendo que, nas primeiras formações sociais da civilização , principalmente no âmbito desta última caberia um papel relevante à cultura em geral e à arte e à música em particular . Foi assim que, instituída ora como essencial , ora como complementar, se passaria a exercer a dominação cultural." ⁶¹

A recuperação que o governo revolucionário de 1930 vai fazer do passado nacional, buscando através dessa recuperação garantir a sua legitimação, será feita através de vários mecanismo culturais , entre eles a reedição de toda uma literatura sobre o Brasil , desde os primeiros cronistas , e o incentivo a produção de novos estudos sobre o país . Um dos instrumentos para realizar esta tarefa será o Instituto Nacional do Livro, criado através de um decreto-lei em 1937. ⁶²

O governo de Getúlio Vargas também dará uma grande ênfase em promover , dentro dessa estratégia de legitimação, a cultura popular . O rádio será o instrumento privilegiado para alcançar este fim .

cidadãos, tanto no caráter quanto na força física , daí a inclusão de educação moral e cívica e educação física nos currículos escolares .

⁶¹ Op. cit., pg. 34.

⁶² O INL foi criado por Getúlio Vargas tendo como uma das suas principais metas a criação de uma enciclopédia, nos moldes da italiana Enciclopédia Triccani, concluída no governo Mussolini. Ao mesmo tempo em que tinha por incumbência o fomento da cultura brasileira, o INL teve, durante um certo período, uma função que será o oposto da sua principal missão : até 1939 era o INL o órgão encarregado de exercer a censura aos livros editados no Brasil . Mas " Em 1939, sem ter tomado uma só medida prática para executá-la , o INL a viu transferida para o temido Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP- criado exclusivamente para exercê-la." in Paixão, Fernando (edit.) *Momentos do Livro no Brasil*, São Paulo, ed. Ática, 1995, pg. 95.

Através dele será possível ao governo estabelecer um canal de comunicação com enormes parcelas da população brasileira que se mantinham, até então, afastadas da vida política nacional, seja por estarem situadas no interior do país, onde a comunicação era mais difícil, seja por fazerem parte do grande contingente de analfabetos que ainda existia no Brasil dos anos 30.

Ao procurar "redescobrir" o Brasil, para que, enfim, os brasileiros pudessem se reconhecer como tais, tendo por elo de ligação os elementos de uma cultura comum, o governo de Getúlio Vargas vai transformar elementos da cultura popular em elementos da cultura nacional.

Isso não significa que, ao trazer elementos da cultura popular e dar-lhe o caráter de "nacional", o preconceito sofrido pelas comunidades produtoras dessa cultura desaparecesse ou, ao menos, diminuísse, principalmente quando esse grupo produtor eram os negros e mestiços pertencentes às camadas mais pobres da população.

Podemos perceber isso na exposição que Álvaro Salgado, da Rádio Ministério da Educação, faz sobre o uso da música para fins educativos, durante o período do Estado Novo: "A nosso turno adiantamos que (...) todos os indivíduos analfabetos, broncos, rudes, de nossa cidade são muitas vezes pela música atraídos à civilização (...), dia virá, estamos certos, que o sensualismo que busca motivos de disfarce nas fantasias de carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, o alvo ridículo desta festa pagã. Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro é prejudicial combatermos no broadcasting o samba, o maxixe e os demais ritmos selvagens da nossa música popular (...). O samba que traz na sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas, paciência, não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejam benévolos, lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social. Pouco importa de quem ele seja filho." ⁶³

Acontece que ele (o samba) era filho dos negros e mestiços e é essa paternidade que não se quer ver reconhecida. Tal como já acontecerá com relação à população no final do século XIX e início do século

⁶³ Cf. Wisnick, José Miguel. "Getúlio da Paixão Cearense" op. cit., pg.135.

XX , ao utilizar uma produção cultural cuja origem está irremediavelmente associada aos grupos negros e mestiços da população, há uma tendência à "desafricanização" dessa produção cultural, que se preocupava em distanciá-la das suas raízes . O samba e o carnaval serão os dois fenômenos culturais onde esse procedimento pode ser constatado mais claramente .⁶⁴

O carnaval será um dos grandes responsáveis pela divulgação e transformação do samba em música nacional . Com os desfiles de cordões e blocos acontecendo desde o início do século, a transformação destes em escola de samba e a conseqüente necessidade de uma música que pudesse acompanhar a forma profissional adquirida por essas escolas para o seu desfile nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, terá como conseqüência a consolidação do samba como a música que representa o caráter nacional .

Com o primeiro desfile de escola de samba em 1932 e a sua institucionalização a partir daí como uma forma de representação da cultura popular que , com o advento do Estado Novo passa a ser a representação da cultura nacional "oficial" . Nos anos que se seguiram ao início do governo de Getúlio Vargas, cada vez mais o carnaval passa a ser também um instrumento para a consolidação de uma identidade nacional correspondente ao Estado centralizador proposto pela política do presidente . O reflexo disso é a imposição às escolas participantes do desfile oficial do carnaval que apresentassem , como enredo , uma temática ligada à cultura brasileira, sendo que em 1939, DIP desclassifica a escola "Vizinha Faladeira" porque o tema destas era "Branca de Neve", tema não pertencente à cultura popular brasileira.

Ao mesmo tempo em que o samba passa a ser um instrumento de comunicação do governo com a população, ele também passa a ser manipulado por esse governo, seja através da censura, seja através do incentivo , como os concursos, cujas regras estabelecem a difusão dos ideais desse governo, tal como a apologia ao trabalho .

⁶⁴ Sobre a "desafricanização" ou o "branqueamento" do carnaval, ver Rodrigues, Ana Maria, *Samba Negro, Espoliação Branca* , São Paulo, Ed. Hucitec, 1984 e também com relação à essa busca de distanciamento do samba do seu grupo produtor ver Sodré, Muniz . *Samba , o Dono do Corpo*, op. cit.

Segundo Antonio Pedro, " havia uma pressão que era exercida através de diversos mecanismos disponíveis pelo Estado no sentido de coibir e submeter a produção não só das canções, como de novelas e programas de auditório a serem transmitidos pelo rádio. Nenhuma canção poderia ser impressa e posteriormente gravada se não contivesse o número de registro do DIP, o que equivalia a um *nihil obstat*. A essa pressão que descrevemos havia também a equivalente submissão e adequação. Os compositores não mais produziam canções que pudessem estar ' em desacordo com as disposições legais'. Se a rebeldia e resistência aberta era por demais arriscada, tentava-se passar 'pela fresta', ou seja, faziam-se verdadeiros malabarismos para que o serviço de censura deixasse passar determinadas letras de canções (...). " ⁶⁵

A ideologia do trabalhismo, tão cara ao governo-estadonovista, será divulgada por todos os meios possíveis e o samba não escapará de ser usado também como instrumento para a difusão dessa ideologia. Os sambas exaltando a malandragem não terão vida fácil no regime de Vargas, o malandro terá que se regenerar.

O samba se consolida enquanto representante da "música brasileira" no momento em que o disco e o rádio criavam um mercado para a música popular. Para Antonio Pedro, " o samba, como gênero de canção popular aparecia exatamente num momento em que o disco tendia a se transformar num dos mais importantes veículos de divulgação da canção popular, principalmente no que se refere à maior festa popular que é o carnaval. A partir do momento da gravação de 'Pelo Telefone', esse gênero tendeu a ser o mais absorvido e o mais consumido pela população da cidade do Rio de Janeiro e de outros centros urbanos do país, sobretudo durante as festas de carnaval. Passados os dias de carnaval, o samba continuava a ser consumido. Rádio e disco se encarregavam de difundir-lo a uma população que crescia nas cidades. " ⁶⁶

O crescimento do número de rádios no período demonstra como se este se tornou o grande difusor da produção cultural nacional. "Entre

⁶⁵ Pedro, Antonio. *Samba da legitimidade*, dissertação de mestrado apresentada ao FFCHL da Universidade de São Paulo, 1980, pg. 80.

⁶⁶ Op. cit., pg. 77.

1932 e 1937 foram instaladas no Brasil 42 novas estações que, somadas às existentes totalizavam 63. Em 1944 havia 106 estações em funcionamento e 111 em 1945. Durante o Estado Novo o número de aparelhos receptores registrados subiu de 357.921, em 1939, para 659.762 em 1942.⁶⁷

Assim, o Estado “regulamentava” a produção musical popular e a indústria cultural se encarregava de difundir esse samba transformado em veículo para a ideologia do trabalhismo. Os concursos patrocinados ou fomentados pelo Estado, o acesso ao rádio ou ao disco sendo condicionado ao aval de um órgão censor, sem o qual nenhuma música tinha possibilidade de ser tocada, enfim, o Estado utilizava-se de todos os seus recursos de persuasão e também de repressão para que o samba divulgasse as suas mensagens e se distanciasse de sua origem (da malandragem, dos morros, do candomblé, etc.) .

Como exemplo da cooptação dos autores do período pela ideologia do nacional-trabalhismo de Vargas, temos esta letra de um samba de Ataufo Alves e Felisberto Martins, onde ao contrário do que era a voga entre os malandros, ou seja, fugir de responsabilidades e compromissos, este samba, intitulado “É Negócio Casar” , tem o casamento em conta de um bom negócio, em razão da legislação criada por Vargas :

Veja só
A minha vida como está mudada
Não sou mais aquele
Que entrava em casa de madrugada

Faça o que eu fiz
Porque a vida é do trabalhador
Tenho um doce lar
E sou feliz com meu amor

O Estado Novo veio
Para nos orientar
No Brasil não falta nada
Mas precisa trabalhar
Tem café , petróleo e ouro
ninguém pode duvidar
e quem for pai de quatro filhos

⁶⁷ Cf. Garcia, Nelson Jahar . *Estado Novo : Ideologia e Propaganda Política*, São Paulo, edições Loyola, 1982, pg. 102/103.

O presidente manda premiar
É negocio casar

Essa adesão ao trabalhismo de Vargas não é uma unanimidade entre os sambistas da época. Os que não aderem abertamente às idéias do governo tem que fazer passar "pela fresta" as suas idéias, pois a censura não permitia que abertamente fossem feitos discursos contrários à ideologia dominante. Nesses sambas a malandragem (caracterizada pela ausência de vontade de trabalhar, de ganhar a vida de forma fácil) tem que aparecer mais sutilmente do que ocorria até o aparecimento da censura por parte do DIP. Um exemplo desse malandro mais "sútil" aparece na música de Geraldo Pereira e Wilson Batista intitulada "Acertei no milhar", onde o malandro "sonha" que não vai mais precisar trabalhar :

Etevilna
Acertei no milhar
Ganhei quinhentos contos
Não vou mais trabalhar
Você dê toda a roupa velha aos pobres
E a mobília podemos quebrar
(isto é pra já)

Etelvina
Vai ter outra lua-de-mel
Você vai ser madame
Vai morar no Palace Hotel
E eu vou comprar um nome não sei onde
De Marquês Dom Morengueira de Visconde
E um professor de francês mon amour
Eu vou trocar seu nome
Pra Madame Pompadour

Até que enfim agora eu sou feliz
Vou passear a Europa toda até Paris
E os nossos filhos oh que inferno
Eu vou pô-los no colégio interno
Me telefone pro Mané do armazém
Porque eu não quero ficar
Devendo nada para ninguém
E eu vou comprar um avião azul
Para percorrer a América do Sul

Mas de repente

De repente
 Etelvina me chamou
 Está na hora do batente
 Mas de repente
 Ai de repente
 Etelvina me acordou
 (E disse acorda Vargulino)
 Era um sonho minha gente
 (Mete os peitos pelos fundos
 Que na frente tem gente)

O malandro é despertado do seu sonho pela mulher que o chama "acorda Vargulino", onde fica claro a ironia acerca da necessidade de trabalhar e a imagem do presidente Vargas e sua ideologia do trabalhismo.

O sonho do malandro era deixar de trabalhar e para realizar esse desejo ele se utiliza do mais malandro dos expedientes, ou seja, ganhar um dinheiro no jogo. Acontece que, segundo Cláudia Matos, com a criação do DIP e o conseqüente endurecimento da política cultural do governo, "o malandro já estava perdendo o jogo. E junto com ele, o sambista-malandro arriscava-se a perder, sabendo disso, ou não, alguns dos caracteres importantes de sua criação. De qualquer maneira, a utopia da malandragem perdia a sua viabilidade perante a nova ordem político-social."

68

Concursos e premiações, segundo Antonio Pedro, "eram outras formas de orientação de conteúdos usadas pelo DIP no sentido de sugerir diretrizes para os produtores sobre 'o que' produzir. Concursos de monografias e reportagens foram feitos sistematicamente, e tal procedimento também era utilizado por outros órgãos, como o Ministério do Trabalho. Em 1940, por exemplo, empenhando-se contra a ideologia da malandragem, o DIP aconselhou aos compositores adotarem temas de exaltação ao trabalho e de execração da boêmia, dando origem a uma safra de sambas que descreviam tipos bem integrados e até ex-malandros convertidos. O reforço desse sentido orientador de conteúdos e mensagens estava na censura exercida em todos os meios de comunicação." ⁶⁹

⁶⁸Matos, Cláudia. *Acertei no Milhar*, op. cit., pg. 117.

⁶⁹ Op. cit., pg. 26

É importante notar , como indica Shurmann, que " com a cisão da sociedade em duas partes, sob a forma de classe dominante e classes dominadas ou populares, teve início também a cisão da cultura . À cultura dominante , além de entretenimento da classe dominante, é atribuída a função autoritária de dominação cultural , enquanto a cultura popular constitui um instrumento das classes populares, com que estas procuram dar respostas às suas próprias necessidades culturais . Embora dominada, e restringindo-se freqüentemente a reproduzir à sua maneira a cultura dominante , está sempre inerente à cultura popular a tendência de se emancipar. " ⁷⁰

A cultura popular estava se transformando em "cultura oficial" , submetida aos ditames do governo, cuja transgressão implicava em não poder ser divulgada através do rádio e do disco . As imposições que à censura estabelece referiam-se ao conteúdo , ou seja , às letras dos sambas . O ritmo do samba não sofre alteração nesse momento , sua remissão aos batuques africanos , seus instrumentos típicos de percussão , que são os instrumentos usados desde as senzalas pelos negros, não sofrem nenhum constrangimento e isso é que fará com que os samba continue a ser uma referência da cultura negra e mestiça .

O ritmo binário do samba, a sua característica sonoridade não é alcançado pela manipulação que o governo pretende fazer dessa produção cultural, uma vez que as restrições que são impostas pelos censores estão relacionadas com o conteúdo. Diferentemente do que ocorria até o início do século, não era o "som" dos negros que sofria restrições mas apenas o discurso , quando este não era compatível com as pretensões doutrinárias do Estado Novo.

Mesmo tendo que se adaptar aos novos tempos, transformando a ode à boêmia em exaltação do trabalho, o samba ainda assim saiu ganhando nesse processo de cooptação efetivado pelo governo. A possibilidade de sua divulgação maciça através do rádio e do disco fez com que se consolidasse de vez como a música nacional , dentro e fora do Brasil .

⁷⁰ Op. cit., pg. 36.

Samba, carnaval e futebol passariam a ser , perdurando até hoje, o trinômio de representação do Brasil.

Disso resultou que parcelas da população negra e mestiça , formada pelos sambistas, compositores, cantores, pastoras, enfim, os membros da sociedade ligados à produção e divulgação do samba, passassem , de certa forma , a representar a "face" do Brasil e a ter uma visibilidade como até então não havia ocorrido. A valorização da música ligada a esses grupos não teve, entretanto, a correspondente valorização do próprio grupo, de modo que não resultou disso a diminuição da discriminação sofrida pelos negros e mestiços, apenas a sua produção cultural é destacada do seu meio produtor e apenas na imagem do sambista (e apenas enquanto sambista) é que havia a possibilidade de inclusão na identificação do Brasil.

Lógico que , com o correr do tempo e o sucesso do samba músicos, compositores, cantores e cantoras brancas passaram rapidamente a se ligarem ao samba também e a eles mais enfaticamente os meios de comunicação passaram a eleger como representantes da música nacional , entre eles Noel Rosa, Carmen Miranda e outros "brancos" do samba passaram a ter mais destaque do que os negros e mulatos .

Mas, em momento algum desse processo de consolidação do samba pôde ser esquecida a sua matriz, pois o som era "negro" ainda que os interpretes ou compositores fossem brancos .

Estigmatizado por séculos , o som das senzalas não perderia a sua condição de som negro, ainda que a ele fossem sobrepostas vozes brancas . O ritmo era indelevelmente negro . A batucada do samba remeteria sempre aos terreiros da Cidade Nova , ainda que fosse executado nos domínios da classe média da zona sul do Rio de Janeiro . A dicotomia entre o discurso e a forma , com as transformações das letras dos sambas em letras de exaltação ao Brasil oficial , às figuras do nosso passado, às maravilhas do trabalho, não encobriam a força do ritmo .

Segundo Muniz Sodré , " nas táticas de preservação de culturas negras nas Américas, a forma rítmica desempenhou papel importante. É sábio que, na música negra , a riqueza rítmica relega a segundo plano a melodia, que é simples, de poucas notas e frases pouco

expressivas . No contato das culturas da Europa e da África, provocado pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte à supremacia melódica européia , mas preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação . (...) . A síncopa brasileira é rítmico-melódica . Através dela o escravo - não podendo manter integralmente a música africana - infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas.”⁷¹

Mesmo com a produção de sambas por uma classe média branca, a partir dos anos 30, o samba manteve-se ligado à comunidade negra através da sua gênese rítmica , ou seja , ainda que os temas das letras desses sambas passem a falar de uma outra realidade, que não a do negro pobre, favelado, etc., a sua ligação com a cultura negra fica evidente através do ritmo, o qual não oculta a sua ligação com os batuques das senzalas .

A indústria fonográfica e , principalmente, o rádio, que abre o seu espaço para a divulgação da música popular e , conseqüentemente, traz a profissionalização dos músicos e transforma-se em fonte de renda para esses profissionais , serão responsáveis pela possibilidade de ascensão do samba, ainda que não necessariamente do sambista.

Em 1922, na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, o presidente Epitácio Pessoa faria a o primeiro pronunciamento da história do rádio nacional, marcando a instauração desse veículo de comunicação no Brasil.

A partir daí surgem no Brasil várias estações de transmissão de rádio, onde se destacaria o impulso dado a essa forma de transmissão por Roquette-Pinto .

Durante os anos 20, a situação das rádios não permitia que elas pagassem cachê aos músicos que nelas se apresentavam ou quando pagavam eram quantias ínfimas, mas, segundo Tinhorão, " a transmissão da música de disco com canções populares ia criar um público tão amplo que , em pouco tempo , cantar ou falar pelo rádio se tornaria para muita gente uma atração acima de interesse de dinheiro . Nas colunas de informações dos jornais sobre as atividades da Transmissão sem Fio - como ainda era

⁷¹ Op. cit., pg. 24 .

conhecida a radiofônia - as notícias referiam-se à participação gentil de amadores, e, segundo Almirante, chegou a ser criada uma fórmula para indicar a presença não remunerada de cantores nos estúdios das rádios: ‘ Certos nomes (depois famosos) compareciam, diariamente, espontaneamente, em determinados programas de grande audiência. E os locutores os apresentavam com uma frase que se tornou ‘chapa’: _ Beltrano da Silva, de passagem pelos nossos estúdios, vai cantar, agora, o seguinte...’⁷²

Mas já nos anos 30 isso vai se transformar e a remuneração passa a ser um atrativo para a profissionalização de músicos nas classes médias, surgindo os primeiros grandes nomes da música popular brasileira nesse período, como o grupo formado por jovens da classe média branca que terá uma participação decisiva no cenário musical brasileiro, conhecidos como a turma de Vila Isabel e que terá em Noel Rosa o seu grande nome, ao lado dos também importantes Almirante e Braguinha. O que essa geração vai consolidar é a idéia de que o samba é “brasileiro”, que não “pertence” a nenhuma parcela específica da população mas a todo o contingente de brasileiros e é a expressão da própria língua “brasileira”. É exemplar dessa idéia este samba de Noel Rosa:

O cinema falado
 É o grande culpado
 Dessa gente que pensa
 Que um barracão
 Prende mais do que um xadrez
 Lá no morro
 Se eu fizer uma falseta
 A Risoleta
 Desiste logo do francês
 É do inglês
 A gíria que nosso morro criou
 Bem cedo a cidade aceitou e usou
 Depois o malandro deixou de sambar
 Dando o pinote
 Na gafeira a dançar
 O fox tróte
 Essa gente hoje em dia

⁷² Tinhorão, José Ramos, *Música Popular - do Gramofone ao Rádio e TV*, São Paulo, ed. Ática, 1981, pg.40-41.

Tem mania
 De exibição
 Não se lembra que o samba
 Não tem tradução
 No idioma francês
 Tudo aquilo
 Que o malandro pronuncia
 Com a voz macia
 É brasileiro
 Já passou de português...
 Amor lá no morro é amor prá xuxu
 E as rimas do samba não são I love you
 E esse negócio de alô. Alô boy, alô Jone
 Só pode ser conversa de telefone...

Ao lado da indústria cultural, que se transforma em um atrativo para que a classe média branca passe a ter interesse na música popular, à medida em que gera um retorno financeiro, podemos apontar um outro fato que fez com que uma música tão fortemente referente à cultura negra fosse aceita pela sociedade nacional. Estamos falando do surgimento, nos anos 30, da ideologia da democracia racial, que vai fazer com que a questão racial brasileira fosse "resolvida" pelas elites intelectuais e aparecesse como uma "verdade" para todo o resto da sociedade.

O lançamento de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, em 1933, transforma de forma radical a discussão acerca da composição racial brasileira, invertendo os sinais com relação à mestiçagem, positivando essa realidade que até então era vista sob o mais negativo dos prismas.

Respondendo à questão: pode uma nação "não branca" prosperar? Freyre respondeu que sim e, mais ainda, a sociedade mestiça era a mais adequada para se criar uma civilização nos trópicos. Comparativamente aos Estados Unidos, país que teve um processo de escravidão em larga escala semelhante ao que correu aqui, mas onde o segregacionismo dividia a sociedade, o Brasil aparecia, com sua "democracia racial" como o país que tinha até mais condições de se desenvolver, exatamente por essa ausência de conflitos.

Gilberto Freyre, para Thomas Skidmore, "virou de pernas para o ar a dolorosa e familiar questão de se gerações de miscigenações haviam causado um dano irreparável. A miscelânea étnica brasileira,

argumentava , constituía uma tremenda vantagem . Mostrava como pesquisas recentes nas áreas da nutrição, antropologia, medicina, psicologia, sociologia e agronomia haviam tornado obsoleta a teoria racista e haviam apresentado novos vilões - dieta insuficiente, vestes inadequadas e doenças (especialmente a sífilis) , que na maioria das vezes não era diagnosticada e muito menos tratadas . Citava estudos de cientistas brasileiros que mostravam que era o índio e o africano que haviam contribuído para uma dieta mais saudável e um modo de se vestir mais prático para o Brasil . “ ⁷³

Assim, se ser mestiço não era tão ruim assim, o som deles também poderia ser “anistiado” dos pecados do passado e ser considerado como uma música brasileira e passar a ter a responsabilidade de ser a representante no campo da cultura da nacionalidade brasileira .

Mas, para tanto, algumas modificações deveriam ser feitas . Entre elas, temos as que resultaram na sua adequação aos ditames do trabalhismo de Getúlio Vargas .

A produção cultural das classes populares, em especial as do grupo negro, deveriam ser transformadas pela indústria cultural para assegurar que a dominação política também se expressasse no campo cultural . A dominação cultural tem como seu corolário a exploração cultural. Segundo Schurman , “ Trata-se do fato de que a indústria cultural, para poder produzir os seus produtos de fácil acesso às massas populares, tem, necessariamente , de lançar mão do manancial da cultura popular .é em vista desta necessidade que as instituições voltadas ao folclore tiveram que assumir a missão de pesquisar e colocar à disposição da classe dominante os produtos culturais, autenticamente populares , para que estes possam ser devidamente manipulados pela indústria cultural. “ ⁷⁴

O rádio, como já vimos, será o grande responsável por essa “assimilação” do samba como a música representante da “brasilidade” e entre o grande número de estações que havia no período, cumpre destacar o papel fundamental da Rádio Nacional do Rio de Janeiro .

⁷³Skidmore, Thomas. *Preto no Branco - Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*, São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1976, pg. 84.

⁷⁴Op. cit., pg. 181.

Dentro da estratégia do Estado Novo de ser o "orientador" das atividades culturais do país, é criado, dentro do Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, uma Divisão de Rádio, ao qual cabia orientar as rádios em suas apresentações.

Essa divisão era responsável pela fiscalização dos programas, com a incumbência de exercer a censura sobre a programação, musical inclusive, do que fosse levado ao ar. Também era sua atribuição levar ao ar programas educativos, buscando divulgar conhecimentos àqueles que viviam afastados dos centros urbanos.

Um dos programas criados por essa divisão foi a Hora do Brasil, a qual tinha "três finalidades: informativa, cultural e cívica. Quanto à finalidade cultural, o programa incentivava o gosto da 'boa música' (com 70% de música brasileira) através da audição de 'autores célebres' e buscava difundir a arte popular em todas as suas manifestações, nas diferentes regiões do país, além de descrever cidades e pontos turísticos e comentar, divulgar e justificar os principais acontecimentos nacionais. A finalidade cívica do programa realizava-se na busca de 'recordações do nosso passado de glória [onde se acham] os motivos de exaltação e de entusiasmo que devem estimular nosso povo ao bom desempenho das tarefas do presente." ⁷⁵

Claro que todas essas remissões ao "passado de glória" e os "motivos de exaltação" eram apresentados como ligados, historicamente, ao governo de Getúlio Vargas, como que formando uma seqüência de acontecimentos que viriam a culminar nos acontecimentos de outubro de 1930, sendo que este marco da história era o ponto em função do qual todos os outros eventos se remeteriam.

A Hora do Brasil foi um instrumento eficaz para transmitir a ideologia do Estado Novo a recantos do país onde apenas o rádio alcançava e informou a todos os brasileiros que agora todos tinham apenas um governo, apenas um "coronel" e que o poder estava concentrado nas mãos de Getúlio Vargas. Através da Hora do Brasil, o Brasil do sertão ficou sabendo "quem é que mandava".

⁷⁵ Matos, Cláudia, op. cit., pg. 68.

A unificação nacional era a pretensão do Estado Novo e um dos meios mais eficazes para obter tal resultado era o rádio. A preocupação da utilização do rádio como forma de integração nacional pode ser atestada na seguinte declaração de Lourival Fontes, diretor do DIP, em 1936: " Dos países de grande extensão territorial, o Brasil é o único que não tem uma estação de rádio 'oficial' . Todos os demais têm estações que cobrem todo o seu território . Essas estações atuam como elemento de unidade nacional. Uma estação de grande potência torna o receptor barato e, portanto, o generaliza(...). Não podemos desestimar a obra de propaganda e de cultura realizada pelo rádio e, principalmente, a sua ação extra-escolar ; basta dizer que o rádio chega até onde não chegam a escola e a imprensa, isto é : aos pontos mais longínquos do país e, até , à compreensão do analfabeto . " ⁷⁶

Mas a ausência de uma rádio "oficial" seria em breve resolvida , com a incorporação da Rádio Nacional ao patrimônio do governo em 1940 , através do Decreto-Lei n ° 2.073, através do qual foram criadas as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União, o qual dispunha que :

Art. 1 ° Ficam incorporadas ao Patrimônio da União :

- a) Toda a rede ferroviária de propriedade da Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande ou a ela arrendada.
- b) Todo o acervo das Sociedades "A Noite", "Rio Editora" e "Rádio Nacional".

Com essa incorporação, a União passou a ter a "sua" rádio e essa rádio seria , nada mais , nada menos, do que a Rádio Nacional, a rádio que tornaria a música popular brasileira não apenas um sucesso interno , mas também um produto de exportação , pois, a partir do momento em que foi incorporada pela União, a Rádio Nacional passou a dispor de enormes recursos, que lhe permitiam ter o melhor "casting" do rádio brasileiro, contando com nomes como os de Lamartine Babo, Almirante, Pixinguinha, Herivelto Martins, César Alencar, Mário Lago, entre outros, em sua programação . Houve, dessa forma, uma "cooptação material, cooptação

⁷⁶ Cf. Saroldi, Luiz Carlos e Moreira, Sônia Virgínia . *Rádio Nacional, o Brasil em Sintonia*, Rio de Janeiro, Edições Funarte, 1984, pg. 13.

ideológica secundada pela repressão, dirigida pelo serviço de de censura da Divisão de Rádio do DIP.”⁷⁷

O período de auge da Rádio Nacional corresponde também ao período de consolidação do samba como a grande música nacional. Os grandes nomes da música da época tinham, quase todos, o samba como seu grande gênero musical, ainda, é claro, que outros tipos de música fossem executados e também fizessem sucesso. O que distingue o samba dos demais gêneros musicais do período é o fato dele se constituir na imagem de um povo, o povo brasileiro.

Um dos nomes de ouro desse período é Ary Barroso, cujo samba “Aquarela do Brasil” é um dos mais reconhecidos como a representação do Brasil “brasileiro”:

Brasil
 Meu Brasil brasileiro
 Um mulato insoneiro
 Vou cantar-te nos meus versos
 Brasil, samba que dá
 Bamboleio que faz gingar
 o Brasil do meu amor
 Terra de nosso Senhor

Abre a cortina do passado
 Tira a mãe preta do cerrado
 Bota o rei Congo no congado
 Canta de novo trovador
 A merencória luz da lua
 Toda a canção do seu amor
 Quero ver essa dona caminhando
 Pelos salões arrastando
 O seu vestido rendado

Esse coqueiro que dá coco
 Onde amarro a minha rede
 Nas noites claras de luar
 Oi, esse Brasil lindo e trigueiro
 É o meu Brasil brasileiro
 Terra de samba e pandeiro

Brasil, terra boa e gostosa
 A morena sestrosa
 De me olhar indiferente

⁷⁷ Pedro, Antônio, op. cit., pg. 81.

Brasil, samba que dá
 Para o mundo admirar
 O Brasil do meu amor
 Terra de nosso Senhor

Sambas como "Aquarela do Brasil" criaram com tal força uma imagem de Brasil que não é exagero falar que sua representatividade e poder de identificação com a nação brasileira é mais intensa do que o próprio hino nacional, de tal forma que podemos dizer que "Aquarela.." é o hino nacional "de fato", enquanto que a composição de Osório Duque Estrada é o hino "de direito".⁷⁸

Na música de Ary Barroso encontramos descrita a face do Brasil que assume a presença do "mulato insoneiro", que vê no gingar não mais o gesto "lascivo e perigoso" do tempo das senzala mas que, ao mesmo tempo, "cristaliza" o negro e o mestiço nesse papel, ou seja, admite ao negro e mestiço o acesso a uma cidadania que não é completa mas é apenas uma "cidadania lúdica".⁷⁹

No samba, no carnaval e no futebol, o negro e o mestiço são mais do que admitidos, são os representantes da brasilidade, porém, fora do domínio do "lúdico", persiste a diferença de cidadania, com um cidadania de segunda classe relegada a esse grupo social.

Para Borges Pereira, o surgimento de um novo campo profissional, no caso, a música, resultou, para as populações negras e mestiças em uma adequação que seria, ao mesmo tempo, histórica e bio-cultural. "No primeiro caso, a identificação do negro com a nova linha musical favoreceu-o profissionalmente, pois no processo de valorização de um elemento cultural o agente humano a ela ligado historicamente foi também

⁷⁸ Em novembro de 1997, a Academia Brasileira de Letras elegeu a "Aquarela do Brasil" como a música mais importante do século, chamando-a de "a música do século". A votação foi feita por um júri formado por 13 pessoas, críticos e pesquisadores da MPB. *Folha de S.Paulo*, 22/11/97, pg. 4-7.

⁷⁹ Segundo Elisa Larkin do Nascimento a expressão "cidadania lúdica" foi utilizada pela vereadora Jurema Batista para definir a redução da cidadania das populações negras e mestiça a uma identidade que se refere apenas aos campos do esporte, do ritmo, do carnaval e da culinária, ficando "os afro-brasileiros, enquanto coletividade, subliminarmente excluídos das esferas política, econômica, tecnológica, científica, enfim, da cidadania produtiva e do protagonismo social." in "Herança histórico cultural e identidade afro-brasileira" texto apresentado na XXª reunião da Associação Brasileira de Antropologia.

revalorizado . No segundo caso, a análise se defronta com a esterotipia que envolve o negro na tradição cultural brasileira . O estereótipo, ao exagerar qualidades e ampliar os defeitos, fornece uma imagem deformada do homem negro , como expressão racial. Neste caso, particular, o que está em jogo é a conexão biológica entre aptidões musicais e traços raciais . Isto é, visto através desta conexão estereotipada , o negro brasileiro se confunde biologicamente com a própria música. É como se o negro , por ser negro, trouxesse em sua estrutura física as potencialidades indispensáveis para ritmar e tocar. ⁸⁰

O Brasil que se quer brasileiro vai procurar não mais tornar distinguíveis os traços característicos das culturas originalmente formadoras da cultura brasileiro e aquela que vai ter mais diluída a sua participação é a cultura negra, uma vez que o samba ao se tornar brasileiro deixa de ser negro. Não que houvesse um completo branqueamento do samba, mas a idéia de desafricanização é mais representativa do que ocorreu , principalmente porque, o som se mantém estreitamente ligado ao som negro , não se podendo atribuir a esse som nenhuma outra gênese que não a dos negros mas é possível dizer que esse som não é mais o som dos africanos (que são os negros) mas é o som sincrético do Brasil fruto da mistura de todas as raças e culturas, logo, ele é mestiço . Com essa lógica é retirado o negro para dar lugar ao nacional (mestiço) .

O samba passa a ser "coisa nossa" e ao ser de todos não é de ninguém, deixa-se de lado a preocupação com a sua gênese para apenas ser enfatizado o fato de que o samba é a representação da alma do Brasil.

⁸⁰ Op. cit., pg. 14/15.

4. A “Desafricanização” do Samba e o Advento da Bossa Nova

Mas o samba nasceu lá na Bahia
E se hoje ele é branco na poesia
Ele é negro demais no coração

(Vinícius de Moraes-Tom Jobim)

Depois da consolidação do samba como a música capaz de representar a identidade nacional, durante os anos 30 e 40, os anos 50 e as transformações advindas em consequência do pós-guerra encerrarão esse ciclo de consolidação do samba como música nacional e surgirá uma nova concepção musical que retratará essas transformações .

Os anos 50 podem ser descritos como os anos da modernização do país, modernização no sentido da industrialização , do fim do Brasil agrário para a transformação do Brasil industrial . Era o fim do Brasil de Getúlio Vargas e início do Brasil de Juscelino Kubitschek , não no sentido apenas de quem era o presidente mas em termos de mentalidade, de concepção de Brasil .

O nacionalismo desse período perde a característica de ser um nacionalismo que buscasse formar uma nação, que buscasse identificar culturalmente quem eram os brasileiros para , assim, identificar o Estado nacional correspondente à essa população , como fora o nacionalismo do período anterior.

Esse momento tem como maior preocupação do Estado o desenvolvimento econômico, a modernização do país, uma vez que a questão acerca da identidade nacional já havia sido satisfatoriamente respondida nos anos 30 e 40 através da ideologia da democracia racial e da criação de uma identidade “mestiça” .

A questão racial, que por tanto tempo fora a questão mais importante para a resolução dos problemas nacionais , perde agora

importância , uma vez que estava aparentemente resolvida, para a questão do desenvolvimento econômico .

As teorias evolucionista e darwinistas-social do final do século XIX que até os anos 30 estiveram no centro das discussões acerca da possibilidade ou não de formação de uma nação onde a população era em sua maioria negra e mestiça e esta formação racial seria a responsável pelo atraso do Brasil frente às nações onde tal fenômeno, da mestiçagem, não era a regra , como aqui , foram substituídas pela teoria do desenvolvimento econômico, onde o negro era substituído pelo modelo econômico colonial como o responsável pelo "atraso" do Brasil . Aparentemente muda a resposta mas a pergunta é sempre a mesma : por que somos um país "atrasado" . O vocabulário do evolucionismo permanece o mesmo, assim como a idéia de que haveria uma escala evolutiva , só que agora não mais racial ou cultural mas de desenvolvimento econômico . Até mesmo os termos "subdesenvolvido", "em desenvolvimento" e "desenvolvido" sugerem uma interpretação neo-evolucionista.

Para poder alcançar o patamar "desenvolvido" , o Brasil teria que se modernizar e isso significava também, em termos da cultura nacional, que não poderíamos mais sermos identificados como um país de negros e mulatos cantadores de samba, vestidos de camisas listradas e com um pandeiro na mão , cantando uma música nada cosmopolita , uma música com suas raízes na África, no modelo colonial, que era o culpado pelo nosso "atraso" .

Assim como a economia , a música também precisa se modernizar, se tornar um produto de exportação não mais exótico, como as bananas e o café , mas um produto industrializado, um produto do setor industrial e não mais agrário , da mesma forma que as nossas exportações também deveriam mudar e deixar de ser apenas de produtos não-industrializados , estratégia essa que a partir das décadas seguintes vai ser a tônica da economia brasileira.⁸¹ Como conseqüência dessas novas teorias,

⁸¹ O processo de industrialização visando não só um mercado interno ,segundo Celso Furtado, " a partir dos anos 60 e , particularmente dos 70, a industrialização orientou-se pelo duplo sentido propósito de construir o mercado interno e conquistar espaços no exterior . A produção de manufaturas para a exportação cresceu por dois decênios com intensidade

era preciso ter uma cultura também "em desenvolvimento" e não mais "subdesenvolvida".

"Chega de saudade" de um tempo em que o Brasil era um país risonho e, de alguma forma, bisonho, onde a preocupação era cantar e dançar sambas, também jogar futebol, com uma imagem de país "tropical e exótico", como nos filmes que Carmem Miranda estrelava em Hollywood.

"No verão de 1949, os nativos estavam inquietos no país do carnaval. As cuícas iriam roncar nas ruas do Rio em fevereiro, e as válvulas dos Philcos já pegavam fogo ao som dos sucessos daquele ano. De três em três minutos, a Rádio Nacional martelava "Chiquita bacana", com Emilinha Borba, e "General da banda", com Blecaute. Era um massacre, a quem nem os surdos eram poupados. E até que aquele não seria um carnaval dos piores: alguns sambas e marchinhas eram divertidos, com o eufórico "Que samba bom", a sacana "Jacarepaguá", o ranzinza "Pedreiro Waldemar". E dezenas de outros, feitos para durar apenas o tempo de uma *prise* de lança-perfume Rodouro no baile do Quitandinha, em Petrópolis, mas as pessoas aprendiam e cantavam - nada a ver com os paquidêrmicos samba-enredos de hoje. (...).

Dito assim, parece ótimo, mas, para quem não gostava de samba e tinha horror a carnaval, podia ser um inferno. Naquele verão de 1949, por exemplo, uma turma de moças e rapazes da Tijuca, na Zona norte carioca, tinha mais o que fazer além de saracotear em volta do Rei Momo. Estavam ocupados reformando, pintando e decorando uma espécie de porão de 140 m² na rua Dr. Moura Brito.(...).

Elas promoveram um mutirão com seus amigos do bairro e deixaram o porão estalando de novo: enceraram o chão de tábuas corridas com Parquetina; forraram o teto com uma lona listrada de verde e branco; improvisaram um minibar com uma velha geladeira Norge, a ser abastecida com estoques de Crush, guaraná e Coca-cola; e - o mais importante - empapelaram as paredes com as capas de discos, recortes de Life e O

Cruzeiro, fotos e tudo o mais que se referisse aos seus cantores favoritos, Frank Sinatra e Dick Farney. (...) .⁸²

Este trecho de "Chega de Saudade" de Ruy Castro, mostra como os novos símbolos da modernidade já se faziam presente para uma nova geração, uma geração que não estava preocupada com uma discussão acerca da composição racial brasileira e toda uma discussão aparentemente ultrapassada e que não reconhecia no Brasil do samba o país em que queriam viver, mas que, nesse período de pós-guerra, estava mais preocupada com os novos ícones que surgem com a internacionalização do capital, como a Coca-cola, a Crush, os refrigeradores e a música de Frank Sinatra.

O Brasil da "Chiquita bacana" não era o país dessa geração crescida sob a égide de um desenvolvimento do capitalismo cuja tônica era a internacionalização. O objetivo não era mais construir uma identidade nacional baseada na especificidade da cultura nacional e isso incluía ter o samba como elemento de identificação dessa cultura, o objetivo era estar inserido no "grande concerto das nações" e, de preferência, na voz de Frank Sinatra, não na de Emilinha ou Blecaute. A idéia não era mais ser representado por uma música cuja adjetivação fosse "eufórica", "sacana" ou "ranzinza", o objetivo era ser "cool".

A construção de uma identidade nacional no período anterior, especialmente nos anos 30, havia, de alguma forma, "humanizado" o Brasil, ou seja, havia destacado que em sua singular relação de raças e sua pretensa "democracia racial", o que havia de mais notável no Brasil era a sua humanidade, onde não imperava a discriminação e o ódio racial, onde as barbáries cometidas durante a Segunda Guerra não tinham paralelo no país. Já os anos 50 estabelecerão como ponto de destaque não a "humanidade" mas os elementos da economia, a ideologia da democracia racial passa para segundo plano, tendo como depositário o imaginário nacional, e passa a predominar a ideologia do desenvolvimento.

Segundo Dante Moreira Leite, " (...) na história da ideologia do caráter nacional, esse nacionalismo [dos anos 50] - pela divulgação de

⁸² Castro, Ruy. *Chega de Saudade - A história e as histórias da bossa nova*, São Paulo,

algumas teses econômicas, pelo combate ao imperialismo econômico, pela discussão das possibilidades de desenvolvimento - parece ter contribuído para eliminar definitivamente, pelo menos nos grupos intelectuais de certo nível, qualquer interesse pelo caráter nacional. " ⁸³

A "cultura do desenvolvimento" pretendia, então, se distanciar dos elementos anteriores, ligados ao "subdesenvolvimento". É revelador dessa transformação o seguinte depoimento de Antônio Carlos Jobim, um dos maiores nomes dessa nova cultura: " Já não vamos 'vender' o aspecto exótico do café e do carnaval. Já não vamos recorrer aos temas típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria. Vamos aproveitar a nossa música popular com a convicção de que ela não só tem características próprias, como alto nível técnico." ⁸⁴

O som da memória coletiva, que se tornou o samba, passará a ser substituído por um outro som, ligado agora à técnica, distanciando-se dessa "humanização" anterior.

Essas transformações não ocorreram apenas no âmbito do Brasil, estavam inseridas dentro de um contexto de transformação que o período do pós-guerra irá cristalizar, onde o Estado nacional e, conseqüentemente, as idéias de identidade e cultura nacional, irão se transformar face às mudanças nas esferas de poder desses Estados, em razão das próprias mudanças no capitalismo e o surgimento dos blocos transnacionais.

Antes de 1945, segundo Anthony D. Smith, " era ainda possível acreditar que o estado nacional de tamanho médio seria a norma da organização humana na era moderna e que a cultura nacional seria a meta final e o atributo da humanidade. Um mundo de nações, cada uma delas soberana, homogênea e livre, cooperando na Liga das Nações, era a mais alta aspiração da humanidade e a garantia da justiça política através da diversidade e do pluralismo. A Segunda Guerra Mundial destruiu essa visão e esta aspiração. Ela revelou a falência do mundo das nações postulado pelos nacionalistas e aceito de boa-fé por tantos povos. Ela demonstrou a influência

Companhia das Letras, 1990, pg. 31/32.

⁸³ Leite, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*, São Paulo, Livraria Editora Pioneira, 4ª. edição, definitiva, pg. 356.

das ideologias 'supranacionais' sobre vastos segmentos da humanidade : do racismo, do capitalismo e do comunismo. trouxe também a hegemonia das 'superpotências' , dos estados continentais que venceram a guerra, relegando as antigas 'grandes potências' a uma posição mediana ou inferior no status mundial . " ⁸⁵

É neste mundo novo , onde a importância dos Estados nacionais passa por grandes transformações e onde as culturas nacionais também se transformam , que a música popular brasileira verá a transformação de um som, o som negro do samba , passar por um "filtro" da modernidade, com a incorporação de elementos distintos e que resultará na transformação desse som de um 'som negro' em um 'som cosmopolita' , que não mais será uma referência da cultura nacional cuja gênese se encontrava nas senzalas .

Esse processo será a "desafricanização" do samba até a sua completa descaracterização , com a transformação daquilo que lhe era mais peculiar e distintivo de sua gênese no mundo da cultura negra e mestiça : o ritmo .

O samba, segundo Tinhorão, "ligado desde a sua origem ao ritmo da percussão desenvolvido em núcleos urbanos de população predominantemente negra, evoluíra durante quase quarenta anos, sofrendo alterações praticamente apenas na parte melódica . O ritmo - que representava a paganização das batidas de pés e mãos na marcação dos batusques e nos pontos de candomblé - conservava ainda (embora abastardado pelos bateristas de orquestras de tipo jazz-band das décadas de 30 e 40) aquele elemento primitivo fundamental da correspondência entre a percussão e uma competente resposta neuromuscular. (...) . A década de 50, porém, marcava o advento de uma recente separação social no Rio de Janeiro - pobres nos morros e na Zona Norte, ricos e remediados na Zona Sul - que não favorecia de modo algum esse contato com as fontes do ritmo popular . Pelo contrário, proporcionava o surgimento de uma camada de jovens completamente desligados da tradição musical popular , pela ausência

⁸⁴ Cf. Tinhorão, José Ramos. *Pequena História da Música Popular* , op. cit., pg.235.

⁸⁵ Smith, Anthony. "Para uma cultura global ?" in *Cultura Global : Nacionalismo, Globalização e Modernidade*, Petrópolis/RJ, Vozes, 1994, pg. 184.

daquela espécie de promiscuidade social que permitira anteriormente aos representantes da classe média carioca participar, até certo ponto, do contexto cultural da classe colocada um degrau abaixo na escala social. " ⁸⁶

O que ocorre , nesse período, é que a bossa nova passa a sintetizar , ao lado dos elementos já consagrados do gosto popular, construídos durante as décadas de 30 e 40, os novos elementos musicais difundidos através dos meios de comunicação, que também passam a se transformar com a aparecimento da televisão, que diferentemente do rádio, proporcionava uma exposição muito maior do artista e requeria , dessa forma, que ele tivesse uma "boa apresentação" , o que excluía muitos dos sambistas consagrados .

O jazz aparece como o grande elemento de fusão que irá, agregando-se ao samba nacional, transformar-se no produto híbrido chamado bossa nova. Ainda que originalmente o jazz seja também uma música de identidade negra, o que ocorre não é essa associação. O jazz não aparece no Brasil como um som negro norte-americano , mas aparece como um som que a classe média brasileira adotou a partir de cantores e músicos norte-americanos já de uma geração onde também os brancos eram jazz-men, o que se destacava não era a qualidade "negra" do som , mas a sua estrutura rítmica e melódica, totalmente desvinculada de sua gênese .

Essas transformações, segundo Tinhorão, estariam sendo preparadas " desde os fins dos anos 40 , no pós-guerra, pela descontinuidade de acentuação rítmica muito usada pelos tocadores de contrabaixo de cordas dos conjuntos de dança , a partir do surgimento do bebop no jazz norte-americano , a bossa nova constituiu - como o próprio bop nos Estados Unidos - uma reação culta, partida de jovens da classe média branca das cidades , contra a ditadura do ritmo tradicional (no caso do Brasil representado pela obediência ao tempo forte do 2/4 , estabelecida pela percussão dos negros). "

⁸⁷

O que importa notar é que, a possibilidade de sucesso da bossa nova estava alicerçada na construção de uma música nacional, do período anterior, que possibilitou o desenvolvimento da indústria cultural e

⁸⁶ Tinhorão, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*, op. cit., pg. 223/224 .

que criou um mercado para a música popular consolidado e capaz de se ampliar nos anos seguintes , chegando mesmo à internacionalização , como ocorreu com a bossa nova .

O advento da bossa nova não significa, de forma alguma, que o samba foi substituído como a expressão consagrada da imagem do Brasil musicalmente falando, como a expressão cultural capaz de sintetizar o caráter nacional .Não, isso não ocorreu e o samba continua até nossos dias a fazer parte do trinômio "samba, carnaval e futebol" que é a descrição da nossa imagem , daquilo que seria a resposta à pergunta : " O quê faz o Brasil, Brasil? ", tantas vezes formuladas e cuja resposta invariavelmente aponta para os elementos da nossa cultura , resumida no trinômio acima, como parte da resposta .

O que importa destacar é que o Brasil , ao mudar as suas preocupações para a ordem econômica , tendo considerado respondida a sua indagação acerca de "quem somos nós", passa a se perguntar "para onde vamos ", pensando no desenvolvimento econômico e querendo como resposta a seguinte afirmação : "vamos para o Primeiro Mundo", que , mais uma vez, colocava a questão de ser necessário "tirar a diferença", "correr atrás do prejuízo", ou seja, mais uma vez estava abaixo daquilo que seria a linha correta, estava "abaixo" na escala de desenvolvimento econômico como estivera por tanto tempo abaixo da linha da evolução social e racial .

A bossa nova, representando a produção cultural brasileira era, naquele momento, a resposta a ser dada sobre esse nosso atraso, pois representava a possibilidade de uma música não "primária", uma música que superara os estágios do "primitivo " e passara a ser uma música "industrializada" , onde não eram apenas os "batusques" que se faziam ouvir, mas sim uma refinada sonoridade internacionalizada, com elementos cosmopolitas agregados para a sua composição .

As mudanças surgidas na música popular brasileira e que culminaram na bossa nova podem também ser atribuídas às mudanças que ocorrem naquele período, além das transformações econômicas já citadas, também as transformações sociais que ocorrem à reboque destas foram

⁸⁷ Op. cit., pg. 223.

responsáveis por uma mudança no comportamento da sociedade nacional, em especial na chamada "juventude".

É característico desse período o surgimento dos "universitários", ou seja, uma parcela da população que passa a frequentar a universidade e que mais do que apenas um conjunto de estudantes, passa a ser um grupo de influência na vida política e social.

Ainda que as universidades no Brasil existam desde a década de 30, com a criação de universidades em São Paulo e Rio de Janeiro, somente nas décadas de 50 e 60, com a expansão do ensino universitário, é que a figura dos "universitários" passará a ter uma presença mais marcante no cenário nacional.

Esses "universitários" podem ser identificados como jovens da classe média e alta, brancos, e que tinham como uma ocupação estudar e que, em função das transformações urbanas, não tinham ligações com os grupos produtores da cultura popular, diferentemente do que havido ocorrido com as gerações "cultas" das décadas anteriores.

É estabelecido nesse período uma distinção de "classe" em relação à música popular, distinção essa que anteriormente era de "raça", de tal forma que "o estabelecimento de uma linha de classe na música popular, baseada na coincidência de só uma maioria de jovens brancos das camadas médias alcançarem o nível cultural necessário para torná-los capazes de incorporar os signos musicais altamente sofisticados da bossa nova, valeu por uma clara divisão entre os ritmos e canções cultivados pelas camadas urbanas mais baixas e a música produzidas ao nível da alta classe média." ⁸⁸

"De fato, quando o jovem Sérgio Mendes despertou para a música, no início dos anos 50, a juventude das grandes cidades brasileiras já não mais saía no Bloco do Bimbo, isto é, já se iniciava diretamente na música americana, sem qualquer experiência simultânea com os gêneros tradicionais (o baião era na época considerado prova de subdesenvolvimento e o samba-canção produzido por compositores profissionais do meio do rádio e aviltado pelas orquestras de dança descambara para o bolero). Assim, o

⁸⁸Tinhorão. José Ramos. *Pequena História da Música Popular*, op. cit., pg. 229.

alheamento de Sérgio Mendes das raízes culturais brasileiras, desde a sua formação como músico, já tinha alcançado tal grau em 1961, que lhe permitiu comparecer ao III Festival Sul-Americano de Jazz do Uruguai, em 1961, liderando um conjunto que se chamava Brazilian Jazz Sextet.”⁸⁹

Descontada a notória “má-vontade” de José Ramos Tinhorão para com a bossa-nova, a sua descrição da formação musical de Sérgio Mendes pode ser vista como uma realidade para os jovens da geração do pós-guerra que, já lançados em um mundo internacionalizado, não apenas do ponto de vista da economia, mas também da cultura, onde a indústria cultural e a cultura de massa ampliavam suas fronteiras, temos que é verdade que grande parte dos músicos formados a partir dessa geração já tenham tido uma formação onde os elementos da música americana se apresentava tão ou mais forte como influência do que a própria música nacional. A imagem de Tinhorão de que o baião era um exemplo de música subdesenvolvida pode ser aplicado a outros ritmos nacionais, como o samba.

A “desafricanização” do samba (ou seu “branqueamento” como querem alguns autores) representa, na verdade, uma forma de romper com o subdesenvolvimento que teria nas produções, especialmente no samba, uma correspondência. Tornar o ritmo do samba algo mais próximo da indústria e mais afastado da senzala representada se distanciar de um Brasil arcaico e que estaria, na linha do progresso (agora econômico) em uma posição de inferioridade em relação aos países de economia desenvolvida. Os tambores deveriam ser substituídos pelos metais, com a introdução do saxofone, tuba, clarinete, enfim, os “metais”, fase mais avançada do que os instrumentos de percussão “primitivos”.

A trajetória do samba é a trajetória da tentativa de se incorporar na construção da identidade nacional todas as parcelas da população e de suas respectivas culturas. Ocorre que, a incorporação da cultura negra e mestiça ao ideário da nacionalidade brasileira não teve a correspondente incorporação na cidadania plena dessas populações e a “desafricanização” do samba não redundou em uma “desafricanização” dessas populações, no sentido do fim do preconceito e da discriminação.

⁸⁹ Tinhorão, José Ramos, *O samba, agora vai..., a farsa da música popular no exterior*, JMC

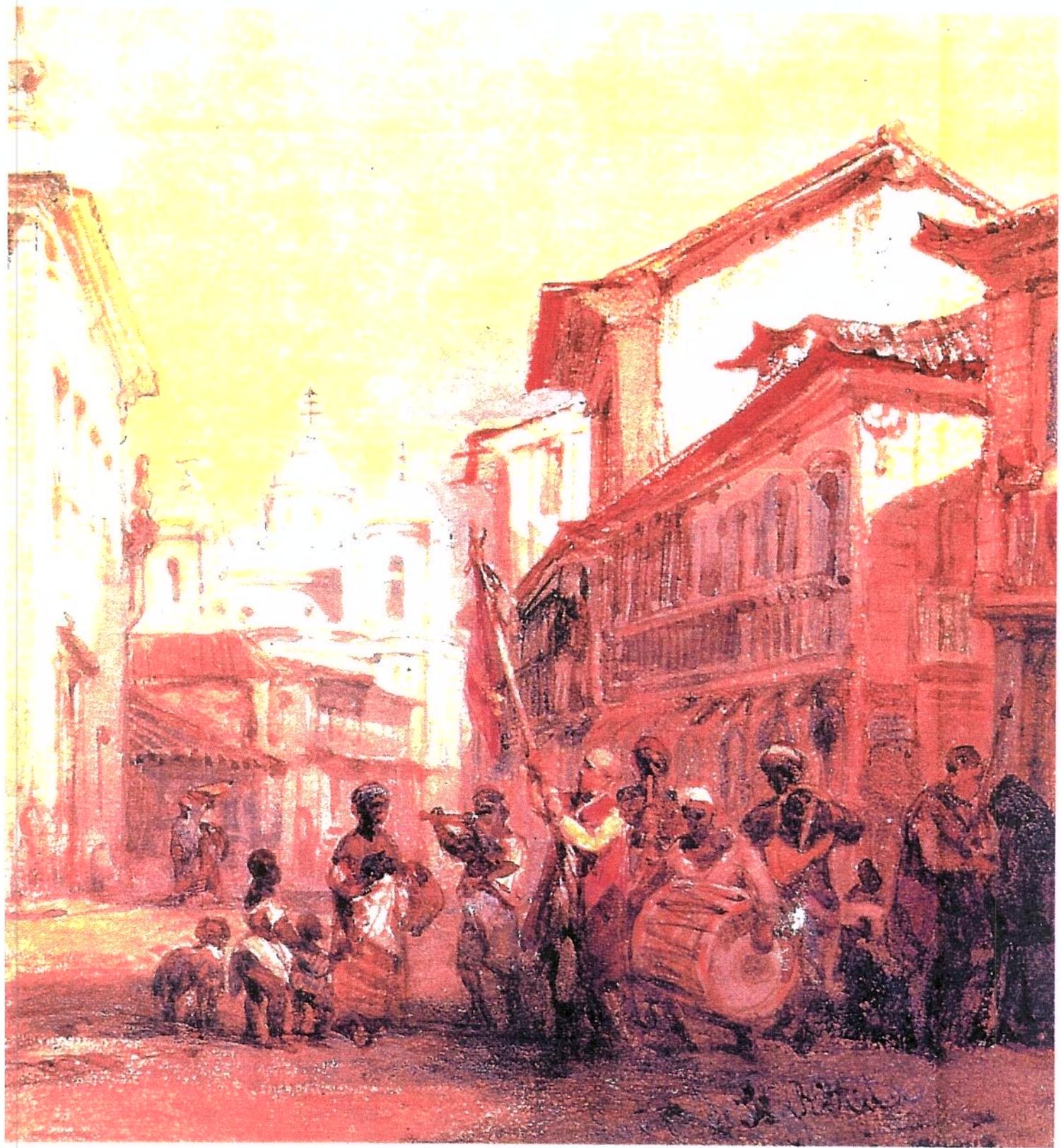
Ao longo dos anos 50 e 60 o Brasil volta todas as suas atenções para a questão do desenvolvimento econômico e a busca da superação do “atraso” nessa área . Às populações negras e mestiças restou a percepção de que se todos somos brasileiros , alguns são menos brasileiros do que dos outros .

A partir do final dos anos 60, com todas as transformações políticas e sociais ,que ocorrem em consequência da internacionalização do capital , e do golpe militar de 1964, no âmbito interno, a música negra também vai se transformar e tentar reverter esse processo de “desafricanização” . Já que uns são menos brasileiros do que os outros, ao menos que essa diferença fique marcada e o som afro dos anos 70 será a marca da distinção de que se o samba é coisa nossa, o reggae, o afoxé , os cânticos dos candomblés, os batuques, são coisas “deles” .

ANEXOS







Legendas das Ilustrações - Capítulo I

- (1) *Conjunto formado por negros* - Brasil Colônia
Autor : Jean-Baptiste Debret

"O Cantor Cego"
Viagens Pitorescas ao Brasil
Autor : Jean-Baptiste Debret

- (2) Dance Lundu (ambas)
Coleção "*Malerische Reise in Brasilien*"
Autor : Johan Moritz Rugendas

- (3) *Platz in the Rio de Janeiro* - 1844
Autor : Eduard Hildebrandt

CAPÍTULO II

CAPÍTULO II - BRASIL-AMÉRICA-ÁFRICA-CARIBE

Eu sou América negra
 Negra Ilê Aiyê
 Espalharam a minha raça
 Por toda a extensão do mundo
 Mas fomos fortes vencemos a morte
 Estamos aqui e não me importo que
 essa gente diz
 Que meu balanço abala este país
 Eu quero ver o povo feliz alegre e cantar
 Eu sou América negra
 Negra Ilê Aiyê
 Ó pai! para o bem da raça
 Vou buscar minha história
 Minha glória pois sem ela eu não posso
 estar
 Em lugar nenhum
 Ó, olho nos teus passos
 Vejo rastros de um homem Ilê
 De um homem
 De um homem Ilê.

(América Negra - Duda Santiago)

1. Os Anos 60 : Da Bossa Nova à Tropicália

Passada a fase de construção de uma identidade nacional que correspondesse a um Estado nacional centralizado, cujo resultado no plano da cultura foi a consagração do samba como a música nacional por excelência, uma nova fase de transformações com relação à questão dessa identidade, em particular no que diz respeito aos grupos negros e mestiços, começa a se manifestar a partir dos anos 60 e ganha mais consistência nos anos 70.

A bossa nova, como representante de uma época de desenvolvimento, foi sucedida, nos anos 60, pela chamada "música de

protesto”, que teve em Geraldo Vandré e sua composição “Para não dizer que não falei das flores” o seu emblema e cuja preocupação principal não estava no ritmo mas sim, no conteúdo . As letras eram , mais uma vez, usadas como mecanismo de comunicação com o povo brasileiro e pretendiam transformar o país .

O núcleo principal de criação desse estilo musical eram as universidades e os colégios da classe média urbana paulista e carioca .

Continuando com a tradição iniciada pela bossa nova, os “universitários” eram mais uma vez o centro de criação musical do Brasil. Mas nem todo o Brasil podia entender as suas letras de carácter político, muitas vezes cifradas de tal forma que apenas aqueles “iniciados” podiam entender a mensagem subliminar contidas nessa produção musical .

A chamada “música de protesto” teve , dessa forma, como núcleo produtor e receptor o mesmo grupo, os universitários, não tendo maior penetração na sociedade.

Também nos anos 60 , o movimento musical chamado “Tropicália” tenta dar uma resposta a velha questão : quem somos afinal ? Movimento estético que remete suas raízes ao movimento modernista , o movimento tropicalista é , talvez , o último grande movimento estético de carácter nacionalista surgido no Brasil . Movimento no sentido de que contempla não apenas a música mas também a literatura, as artes plásticas e o teatro e o cinema .

O Brasil tropicalista é um Brasil multiétnico, multicultural, que incorpora as transformações tecnológicas e culturais desse momento . Macumba e guitarras , como antes, no Modernismo, foram a Muiraquitã e o elevador¹ .

Também gerado no meio “universitário”, ainda que seus participantes não fossem , necessariamente , universitários , mas no sentido

¹ Muiraquitã e o elevador são emblemas das contradições do Brasil arcaico e do Brasil que se transformava na década de 20, presentes no romance de Mário de Andrade, *Macunaíma*. O Tropicalismo, de fato, tinha como sua grande influência o Modernismo, principalmente a visão antropofágica de Oswald de Andrade. Segundo Lúcia Santaella , “ Um dos fatores que as leituras do Tropicalismo mais desenvolveram foi sua evidente aproximação com a antropofagia oswaldiana . O próprio modo , aliás, pelo qual esse movimento estético-musical veio explodir no contexto sócio-político-cultural brasileiro, pode ser caracterizado como

de que não eram mais os sons da periferia/morro, como ocorreu no caso do samba e sim um som urbano e de caráter intelectualizado, o tropicalismo transforma a música popular brasileira, ao dar amplidão aos ritmos e colocar os batuques negros junto com as guitarras do rock'n'roll, negro também nas suas origens mas que, assim como o jazz, chegou ao Brasil como um produto cultural de consumo das classes médias urbanas .

Augusto de Campos, ao falar da Tropicália, deixa claro que a proposta é de modernização e internacionalização : " É preciso acabar com a mentalidade derrotistas, segundo a qual um país subdesenvolvido só pode produzir arte subdesenvolvida . A produção artística brasileira (que não excluí, num país de camadas sociais tão diversificadas, o elemento regional autêntico, e não mimetizado por autores citadinos-sebastianistas) já adquiriu maturidade, a partir de 1922, e a universalidade, desde 1956 . Não tem que temer coisa alguma. Pode e deve caminhar livremente. E para tanto não se há de negar nenhum dos recursos da tecnologia moderna dos países mais desenvolvidos : instrumentos elétricos, montagens, arranjos, novas sonoridades. Não creio que seja preciso, por ora, quebrar o violão , que o de João Gilberto ainda é o lema e o leme de toda a nossa música . Mas que se quebrem umas tantas tradições e tabus é o de menos. (...).

Deixemos a nossa música andar . Sem peias e sem preconceitos. Sem lenço e sem documento.²

Acerca esse período, José Miguel Wisnick faz as seguintes considerações : " Sobre um movimentado período da "música popular brasileira dos anos 60' , uma análise rasante observou que o músico popular de classe média punha-se, como falso Orfeu, na posição de anunciador de um novo dia da igualdade que estava para chegar, mas que ainda não chegou, por mais que ele cantasse .'Eu tomo uma coca-cola / e uma canção me consola' : em nome da alegria e da preguiça , Caetano e seu movimento tropicalista vieram dizer que Orfeu tinha compromissos mais refrigerantes do

sendo ineludivelmente antropofágico ." Santaella, Lúcia. *Convergências - poesia concreta e tropicalismo*, São Paulo, Nobel, 1986, pg.99/100 .

² Cf. Risério, Antônio (org). *Gilberto Gil Expresso 2222* , Salvador, Editora Corrupio, 1982, pg.23.

que prometia a sua força épica . E que aquele pacto mágico travestido de político não era capaz de anunciar, nos estertores do populismo, a aurora de uma nova sociedade real. (...)”³

A música popular brasileira teria, para o tropicalismo, uma genealogia , que, surge do mito da criação do samba, das “tias Ciatas ” e “Pelo Telefone”, de Donga e Pixinguinha , e de onde outras várias vertentes surgiriam . A grande “transformação” seria, no caso, a inserção da música popular brasileira num cenário internacional, onde a peculiaridade de ser brasileira não a impediria de ser mundializada, internacionalizada .

A letra de Geléia Geral, espécie de hino do movimento tropicalista , faz a conexão entre os elementos da cultura popular brasileira e os alia a símbolos da cultura contemporânea internacional .

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandecente, cadente, fagueira
Num calor girassol, com alegria
Na geléia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia

Ê , bumba-yê-yê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê , bumba-yê-yê-boi
É a mesma dança , meu boi
A alegria é a prova dos nove
E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra é onde o sol é mais limpo
E a Mangueira é onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama , país do futuro
(refrão)
É a mesma dança na sala
No Canecão, na TV
E quem não dança não fala
Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil:
Doce mulata malvada
Um Lp do Sinatra
Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano
Superpoder de paisano

³ Idem , pg. 115.

Formiplac e céu de anil
 Três destaques da Portela
 Carne-seca na janela
 Alguém que chora por mim
 Um carnaval de verdade
 Hospitaleira amizade
 Brutalidade jardim
 (refrão)
 Pluralva, contente e brejeira
 Miss linda Brasil diz "bom dia"
 E a outra moça também, Carolina
 Da janela examina a folia
 Salve o lindo pendão dos seus olhos
 E a saúde que o olhar irradia
 (refrão)
 Um poeta desfolha a bandeira
 E eu me sinto melhor colorido
 Pegu um jato, viajo, arrebento
 Com o roteiro do sexto sentido
 Voz do morro, pilão de concreto
 Tropicália, bananas ao vento

O Brasil desse período não tinha mais a ilusão do desenvolvimento como solução para o fim das desigualdades sociais e era amordaçado pelo regime militar , tendo que se expressar por formas muitas vezes tão subliminares que quase não se reconhecia a mensagem por trás do texto . O tropicalismo, por sua vez, vai buscar falar de um Brasil real, que estava ali, não mais um Brasil que , um dia, ia ser grande , mas um Brasil com todos os seus elementos multiculturais e étnicos .

Não por acaso, os seus principais compositores eram baianos e negros ou mestiços . Mais uma vez os elementos da cultura negra estavam em destaque na música popular brasileira .

Mas, por ter uma preocupação muito maior em relação à estética, à incorporação dos elementos da moderna cultura popular-internacional , o tropicalismo não foi o consolidador do resgate das raízes africanas (negras) na cultura brasileira , pois essa não era a sua preocupação. Entretanto, esse movimento musical foi dos elementos que foram agregados pelos músicos que iriam efetuar esse "resgate" , uma vez

que os seus principais autores, Gilberto Gil e Caetano Veloso, estiveram desde o início ligados a esse processo de “reafricanização” da música negra .

No carnaval da Bahia, Gilberto Gil, desde os anos 70, participa do desfile do bloco Filhos de Gandhi ⁴ e Caetano Veloso está sempre presente nos desfiles do Ilê Aiyê, tendo gravado várias músicas onde há referência a esse bloco afro . A Tropicália é considerada, por esses grupos como uma referência no processo de “libertação” cultural e estética dos grupos negros e mestiços .

2. Black is beautiful e eu sou negão

Eu sou negão
Eu sou negão
Meu coração
É a liberdade
Sou do Curuzu, Ilê

(Macuxi Muita Onda, Gerônimo)

Me diz que sou ridículo
Nos teus olhos sou mal visto,
Diz até que tenho má índole
Mas no fundo
Tu me achas bonito, lindo !

⁴ Gilberto Gil tem uma importante participação para a retomada do afoxé Filhos de Gandhi . Fundado em 1949 , por estivadores do porto de Salvador, o afoxé estava em grande decadência quando, de volta do exílio , Gilberto Gil os procura para participar . Segundo Gil, “ Só quando voltei de Londres, dentro daquele processo de retomada, de redescoberta, de sofisticação do gosto é que eu fui procurar especificamente os afoxés, porque, mesmo no carnaval da minha infância , eles me pareciam como um bálsamo , oásis de paz naquele caos da rua . Me lembro que assim que voltei , no primeiro carnaval, me disseram que os afoxés não saíam mais. E, de fato, fui encontrar uns vinte filhos de Gandhi , com os tambores no chão , num canto da Praça da Sé . Eles não tinham mais recursos, mais força para ocupar um espaço no carnaval baiano .Fui procurá-los para entrar no afoxé , foi como uma coisa devocional, uma promessa, uma vontade de pôr meu prestígio para funcionar em prol daquela coisa bonita que é o afoxé . E saí seis anos , fazendo todo o percurso das 12 horas, cantando e tocando, parando nos pontos de devoção, obedecendo à disciplina, que é muito rigorosa . E, no ano passado, já eram 1 mil filhos de Gandhi , e havia outros afoxés, alguns muito jovens , como o Badauê, que é uma espécie de afoxé jovem , um afoxé pop , progressivo. ” Cf. Risério, Antônio(org.) , Gilberto Gil, Expresso 2222, op. cit. pg. 227/228.

Ilê Aiyê...!
 Negro sempre é vilão
 Até, meu bem, provar que não,
 É racismo meu ? Não
 Todo mundo é negro
 De verdade é tão escuro,
 Que percebo a menor claridade
 E se eu tiver barreiras ?
 Pulo, não me iludo não,
 Com essa de classe do mundo,
 Sou um filho do mundo,
 Um ser vivo de luz,
 Ilê de luz !

(Ilê de luz , Carlos Lima)

No primeiro capítulo deste trabalho a idéia central é mostrar como, na âmbito da invenção das tradições que permitiram que se construísse uma identidade nacional , o samba , produto cultural dos grupos negros e mestiços, foi se transformando em algo que , deixando de ser negro, passa a ser "nacional" .

O período histórico em que vamos encontrar essa "construção" corresponde àquele anterior à Segunda Guerra Mundial, período esse em que ainda prevalecem os Estados Nacionais como forma organizacional das populações, das economias , das políticas e das culturas .

A Primeira Grande Guerra pode ser apontada como marco para o fim das grandes dinastias européias e o mundo que surge ao final desse evento histórico é o mundo dos Estados Nacionais . A Segunda Grande Guerra e o processo de descolonização dos continentes asiático e africano que ocorrem após esta , sela, de modo definitivo, a transformação das unidades políticas em Estados Nacionais soberanos , conforme assinala Benedict Anderson : " após o cataclisma da 2ª Grande Guerra, a maré do Estado-nação atingiu o seu nível máximo . Em meados da década de 70, até mesmo o Império português se tornara coisa do passado." ⁵

⁵Anderson, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo , Ática,1989, pg. 124.

Dentro da perspectiva da construção do Estado-nação, destaca-se a questão da cultura popular, onde a valorização das tradições populares é utilizada como forma de legitimar uma cultura que se quer "nacional", ou seja, muitos dos elementos da cultura popular são apropriados para que se crie uma cultura cuja adjetivação seja "nacional" e que será, necessariamente, hegemônica.

Segundo Octavio Ianni, "há produções culturais que surgem desde logo como nacionais, ou transformam-se em nacionais. Independentemente de estarem vinculadas à cultura dominante ou subalterna, são incorporadas por muitos, a grande maioria ou mesmo todos. Ressoam amplos setores da sociedade, captam as diversidades sociais, políticas, econômicas ou culturais, refletem as modulações do tempo."⁶

Esse fenômeno, da transformação de uma determinada produção cultural em símbolo de uma nação, em elemento da "cultura nacional", foi o que ocorreu com o samba.

Consolidados os Estados nacionais, é também a partir dos eventos se que seguem ao final da Segunda Guerra Mundial que esse conceito passa a se transformar e a perder a importância que tivera no período entre as duas grandes guerras.

Para Anthony Smith, a tudo o que ocorre a partir da 2ª Guerra Mundial "revelou a falência do mundo das nações postulados pelos nacionalistas e aceito de boa-fé por tantos povos. Ela demonstrou a influência das ideologias 'supranacionais' sobre vastos segmentos da humanidade: do racismo, do capitalismo, do comunismo. Trouxe também a hegemonia das 'superpotências', dos estados continentais que venceram a guerra, relegando as antigas 'grandes potências' a uma posição mediana ou inferior ao status mundial. No mundo pós-guerra, um mundo de blocos de poder e de campos ideológicos, a humanidade foi redividida, porém, de tal forma que suscitou a esperança de se poder transpor o maior obstáculo para atingir uma política e uma cultura realmente global: o estado nacional. No mundo do pós-guerra, o estado nacional era nitidamente ultrapassado, junto com o nacionalismo e todos os seus rituais. Em seu lugar surgiram os novos

⁶ Ianni, Octavio. *A Idéia de Brasil moderno*. São Paulo, Brasiliense, 1992, pg.148.

imperialismos culturais, do comunismo soviético , do capitalismo americano, e lutando para encontrar o seu lugar entre os dois, um novo europeísmo.”⁷

Ao mesmo tempo em que os Estados Nacionais perdem a sua força, a questão das identidades passa a ser questionada e redimensionada, tendo em vista , justamente, o fato de que as identidades nacionais estarem sendo postas em xeque. Identidades aparentemente assimiladas e incorporadas a uma identidade nacional homogênea passam a reivindicar sua particularidade .

Sendo as identidades construções simbólicas que se fazem em relação a um referente (o outro) , estas podem variar em natureza, tal como : etnia, raça, religião, gênero, etc.

Etnicidade passa , dessa forma, a ser um referencial para a construção das novas identidades que surgem após a ruptura das identidades nacionais hegemônicas .

Essa nova perspectiva sobre a etnicidade, “ que toma como base a noção de identidade étnica, surge em função do recrudescimento, após a Segunda Guerra Mundial, da consciência étnica em todo o mundo. Grupos étnicos aparentemente assimilados reafirmam a sua identidade usando valores muitas vezes simbólicos, tomados de ‘uma cultura supostamente tradicional’ , colocando em questão a utilização dos conceitos de aculturação e assimilação para a abordagem de casos concretos, especialmente nos contextos em que a identidade étnica é assumida e manipulada.”⁸

As transformações por que passa o capitalismo ao longo de sua história , culminando em uma globalização que não se refere apenas a mercados mas também a sociedades e a culturas, transformando realidades que estavam delimitadas pela perspectiva nacional e que passam a ter seu caráter modificado. Todas essas alterações da realidade social vão transformar a cultura no “campo de batalha ideológico “ desse mundo globalizado (Wallerstein, 1991).

⁷ Smith, Anthony, “Para uma cultura global?” in Mike Featherstone (org), *Cultura Global*. Petrópolis, ed. Vozes, 1994, pg. 184.

⁸ Pinto, Regina Pahim , “ Movimento Negro e Etnicidade” in *Estudos Afro-Asiáticos*, no. 19, 1990, pg.111.

“Cultura” seria , então , “an alternative arena in which at last human action might be efficacious” .⁹

É diante dessa nova realidade que os fenômenos relativos à definição de identidade dos grupos negros e mestiços brasileiros estará inserida e terá como objetivo não mais o alcance de uma identidade nacional, mas uma outra forma de identificação, que passará, necessariamente, pela questão racial e cultural .

O samba como emblema da brasilidade já estava devidamente consolidado e a bossa nova realizará o desejo de internacionalização da música popular brasileira, enquadrada no projeto desenvolvimentista deste período , iniciado pelo governo JK e que terá a sua plena realização nos anos 60/70 , implantado pelo governo militar que assume o comando do país após a renúncia de Jânio Quadros em 1961.

A industrialização e o crescimento econômico começam a se expandir por todo o país, gerando aquilo que ficou conhecido como o “milagre” brasileiro.

Essas transformações vão criar um maior número de empregos e de possibilidades de ascensão econômica, inclusive para os grupos negros e mestiços . Na Bahia, onde a população era majoritariamente formada por essa população, o processo de desenvolvimento da economia passou a incorporar também esses grupos.¹⁰ Isso vai fazer com esses grupos entrem mais diretamente em contato com as discriminações que a eles eram impostas, uma vez que , incorporados , ainda que muitas vezes periféricamente, ao processo de desenvolvimento econômico , muitos aspectos da discriminação se tornam mais evidentes . Assim, esse processo além de não acabar com a discriminação, como queriam os teóricos que acreditavam ser essa discriminação muito mais de classe do que de raça¹¹, expõe mais fortemente a exclusão social, política e econômica desses grupos.

⁹ Wallerstein ,Immanuel, Geopolitics and Geoculture - essays on a changing world-system, London, Cambríge University Press, 1991.

¹⁰ A industrialização/modernização da Bahia inicia-se nos anos 50, com a instalação da Petrobrás no Recôncavo baiano e se consolida nos anos 60/70 quando se instalam o Pólo Petroquímico de Camaçari e o Centro Industrial de Aratu.

¹¹ O pensamento social brasileiro, principalmente a partir dos anos 50, com o Instituto Superior de Estudos Brasileiros(ISEB), passa a creditar ao modelo de desenvolvimento econômico a não inserção do Brasil no contexto dos países desenvolvidos, transferindo para

A partir dos anos 70, os estudos acerca das desigualdades raciais no Brasil vão mostrar que a idéia desenvolvimentista, que surge na década de 50, propondo que as discriminações sofridas pelas populações negra e mestiça eram resultado de uma herança escravocrata e que, à medida em que o desenvolvimento e a modernização capitalista alcançassem também essa população e as colocasse em uma posição ascendente em relação à estrutura econômica e social e colocaria fim nas desigualdades, não encontrava correspondência na realidade dessas populações, ainda que o desenvolvimento econômico desse período tenha sido um dos maiores de toda a história brasileira.

George Reid Andrews, em artigo sobre democracia racial brasileira, mostra que "(...). os estudiosos cuja formação se deu nos EUA dos anos 70 - notadamente Carlos Hasenbalg e Nelson do Valle Silva - encontraram poucas evidências de tal abertura, apesar do dramático crescimento econômico ocorrido, tanto nos anos 50 quanto nos anos do milagre: 1968-74. Pelo contrário, demonstraram por cuidadosas análises estatísticas baseadas em censos nacionais e levantamentos de domicílios que os negros e mulatos apresentavam nítida desvantagem com relação aos brancos; e mesmo nos casos em que os afro-brasileiros tinham níveis competitivos de instrução e experiência profissional para o mercado de trabalho, eram preferidos, a favor de brancos com o mesmo preparo, em termos de ganhos e promoção no trabalho. Na verdade, quanto maior era o nível educacional dos negros em busca de empregos, mais para trás ficavam em relação aos seus competidores brancos, seja em termos absolutos seja em termos relativos." ¹²

A percepção de que se todos são brasileiros, uns são menos brasileiros do que outros e que a inclusão de elementos da cultura negra naquilo que se convencionou chamar "cultura brasileira" não teve como

o plano da economia aquilo que os intelectuais das gerações anteriores creditavam à composição racial brasileira. A partir desse período, segundo Dante Moreira Leite, o interesse pelo aspecto econômico "parece ter contribuído para eliminar definitivamente, pelo menos nos grupos intelectuais de certo nível, qualquer interesse pelo caráter nacional brasileiro." Leite, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*, 4ª. edição definitiva, São Paulo, Pioneira, 1983, pg.356.

correspondência a inclusão efetiva dentro dessa nacionalidade dos grupos negros e mestiços, faz com que essa população, em especial os jovens, passem a procurar uma nova identidade que lhes corresponda de modo integral e não parcial, como aquela "brasileira".

Assim, a proposta desenvolvimentista dos anos 50 e 60 não surtira o efeito desejado de construir um país mais justo e onde a discriminação, tida como social e não racial, seria enfim erradicada. O samba era nossa música de identificação nacional, o futebol nosso orgulho e a feijoada nosso prato favorito. Mas, nada disso teve o efeito de diminuir a discriminação social e política sofrida pelas parcelas negras e mestiças da população brasileira. Ser construtor da cultura brasileira não tornou-as brasileiras de fato.

Para Antônio Risério, "duas coisas afetaram diretamente a juventude negromestiça que, criando-se em meio ao 'milagre econômico' promovido pela ditadura militar, lançou-se à formação de novos afoxés e blocos afro. De uma parte, os modelos fornecidos pelas movimentações estético-políticas dos negros norte-americanos. De outra parte, uma nova visão da África, nascida da libertação dos últimos redutos continentais sob domínio branco - significativamente, colônias de Portugal, como nós no século XIX. Eram novos países de língua portuguesa pontilhando o cenário internacional. E isto bateu forte no tambor do Brasil."¹³

Martin Luther King, Malcolm X, Marcus Garvey, Black Panthers, funk, soul, Bob Marley, reggae, movimentos libertação das colônias portuguesas na África, luta contra o apartheid na África do sul e Nelson Mandela, enfim, a luta dos negros americanos, africanos, caribenhos e suas mensagens de afirmação racial eram ouvidas por todo o mundo, através dos meios de comunicação de massa, e seus ecos não tardaram a causar reações também no Brasil, incorporando-se a uma série de outros fatores da cultura brasileira e se integrando dentro de uma proposta de pan-africanismo,

¹² Andrews, George Reid. "Democracia racial brasileira 1900-1990: um contraponto americano" in Estudos Avançados / Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Avançados, no. 30, maio/agosto 1997, pg.102/103.

¹³ Risério Antônio, "Carnaval: as cores da mudança" in Afro-Ásia, no. 16, Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia / Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade da Bahia, 1995, pg. 93/94.

onde havia equivalência em todas as lutas contra a discriminação a negros e mestiços, ocorressem elas onde quer que fosse .

Em Salvador , na Bahia , onde a presença física e cultural dos negros sempre foi bastante forte , com a preservação dos rituais religiosos do candomblé e dos ritmos musicais ligados à essa religião , surge um dos mais fortes focos de reiteração dessa cultura ancestral africana e resgate de suas matrizes culturais .

Negritude, blacktude, são termos que passam a freqüentar o vocabulário dos negros de Salvador e passam a ser referência para uma nova construção cultural .

Preservada nos diversos países receptores da diáspora negra, a cultura negra se manteve através da música, da dança, dos rituais religiosos . O movimento da negritude , porém, irá repensar essa cultura como objeto de reflexão da condição do negro diante do branco . " Aimé Césaire, Senghor, Alioune Diop , são intelectuais que, vivendo um momento de pós-guerra , se voltam para a África na busca de uma identidade negra que é no entanto , virtual . Isto é, eles tomam como substrato de reflexão as expressões culturais negras e constroem uma identidade étnica que se contrapõe a dominação do senhor branco."

Os movimentos negros, atuais de maneira análoga , "buscam formas concretas de expressões culturais para integrá-las e reinterpretá-las dentro de uma perspectiva mais ampla . Neste sentido, no caso dos movimentos negros brasileiros, a cultura afro-brasileira não é simplesmente vivenciada na sua particularidade, mas o singular passa a definir uma instância mais generalizada do conhecimento . Ao integrar em um todo coerente as peças fragmentadas da memória coletiva africana (negra) - candomblé, quilombos, capoeira - os intelectuais constroem uma identidade negra que unifica os atores que se encontravam anteriormente separados " ¹⁴

Em 1º. de novembro de 1974 surge , na ladeira do Curuzu, no bairro da Liberdade, bairro periférico e proletário de Salvador, um bloco de carnaval que vai revolucionar a festa na Bahia por ser formado apenas por

negros . Isso ocorre não por contingências territoriais e sociais, como poderia até então ocorrer com os chamados "blocos de índios"¹⁵, onde a presença era maciça de negros e mestiços . Ocorre por uma determinação dos criadores do bloco. Era um bloco só de negros por exigência e não por contingência . E assim permanece até hoje .¹⁶

¹⁴Ortiz, Renato "Estado , Identidade Nacional e Cultura Popular" , texto apresentado no III Seminário de Cultura Brasileira, Ouro Preto, abril , 1983 , pg. 19.

¹⁵ Os blocos de índio, como os Apaches do Tororó, Comanches, Cacique do Garcia, entre outros, eram formados por moradores dos bairros periféricos de Salvador e eram compostos em sua grande maioria por negros e mestiços . É associado a eles uma imagem de grande violência , com muitas brigas envolvendo membros desses blocos durante os festejos do carnaval.

¹⁶ Num país que não se quer racismo essa opção pela exclusão dos brancos foi considerado algo revoltante . O jornal A Tarde de Salvador, em 08/02/75, após o primeiro desfile do Ilê Aiyê traz a seguinte matéria : "Bloco racista nota destoante" :

" Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como ' mundo negro', 'black power', 'negros para você', etc., o bloco 'Ilê Aiyê' apelidado de 'bloco do racismo' proporcionou um feio espetáculo neste carnaval . além da imprópria exploração do tema e da imitação - norte americana - revelando uma enorme falta de inspiração, uma vez que em nosso país existe uma infinidade de motivos a serem explorados, os integrantes do 'Ilê Aiyê' - todos de cor - chegaram até a gozação dos brancos e das demais pessoas que os observavam do palanque oficial.

Pela própria proibição existente no país, contra o racismo, é de esperar que os integrantes do "Ilê Aiyê" voltem de outra maneira no próximo ano e usem de outra forma a natural liberação de instintos característicos do carnaval .

Não temos felizmente problema racial , esta é uma das grandes felicidades do povo brasileiro. a harmonia que reina entre parcelas da população, provenientes das diferentes etnias, constitui , esta claro, num dos motivos de inconformidade dos agentes de irritação que bem que gostariam de somar aos propósitos das lutas de classes, o espetáculo da luta de raças. Mas isto no Brasil eles não conseguem. e sempre que põem o rabo de fora denunciam a origem ideológica a que estão ligados. É muito difícil que aconteça diferentemente com esses mocinhos do 'Ilê Aiyê'. " . Citado por Regina Célia de Oliveira , pg. 118.

Os blocos formados pelos negros eram, até então, denominados afoxés, que significa "candomblé de rua". Segundo Moa do Catendê, "afoxé era uma dança profana negra. O bloco saía às ruas no carnaval, em homenagem a Exu. Sabe-se, entretanto, que o surgimento do afoxé surgiu da necessidade de alguns freqüentadores de candomblé e trabalhadores da estiva em mostrar ao povo alguns aspectos importantes do culto afro. São características básicas dos afoxés: um porta-estandarte trazendo o símbolo, nome e cores da entidade, instrumentos de percussão, como atabaques, agogôs. As músicas são das seitas e simbolizam os orixás, no caso dos afoxés antigos. Todavia, os afoxés modernos, tendo como pioneiro o Badauê, acrescentaram outras características que deixaram ainda mais evidente a cultura negra como uma manifestação popular: por exemplo, carro alegórico com som, tipo senzala, atabaques oficiais, ala de dança, rainha e princesa fazendo evoluções coreográficas e músicas criadas exclusivamente para o afoxé." ¹⁷. A partir do Ilê, surge a denominação "bloco afro".

A música que foi o tema do primeiro carnaval do Ilê, esse carnaval onde sua opção pela exclusão explícita dos brancos, em contraposição à exclusão tácita dos negros em outros blocos formados por brancos de classe média, deixa claro quais eram as influências e as pretensões do Ilê Aiyê:

Que bloco é esse
 Que eu quero saber é é
 É o mundo negro
 Que vamos mostrar para você
 Somo crioulo doido
 Somo bem legal
 Temo cabelo duro
 Somo bleque pau
 Branco se você soubesse
 O valor que o negro tem
 Tu tomava banho de piche
 Ficava preto também
 Eu não te ensino minha malandragem
 Nem tampouco minha filosofia
 Quem dá luz a cego
 É bengala branca
 E Santa Luzia.

¹⁷Catendê, Moa. "A política afoxesista", in Estudos Afro-Asiáticos, no. 23, pg.252.

(Ilê Aiyê - Paulinho Camafeu)

O contexto do surgimento do Ilê Aiyê é dado pelo próprio grupo e , segundo eles : " o Ilê nasce no interior de um Terreiro de Candomblé, o Ilê Axé Jitolu. Historicamente o contexto em que o Ilê Aiyê foi criado faz parte de diferentes manifestações de protesto social na África, nas Américas, no Brasil e na Bahia . Em Salvador aumentam os Terreiros de Candomblé, surge o Tropicalismo, o Bloco Apaches (tomando como referência os índios americanos) e em 1974 nasce o Ilê Aiyê , explicitando a questão étnica no processo de afirmação de uma identidade cultural, de origem africana, reconstruída . As raízes do Ilê Aiyê estão marcadas pelas organizações religiosas tradicionais de resistência negra na Bahia : os Terreiros de Candomblé, as Irmandades Religiosas de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a Irmandade Nossa Senhora da Boa Morte, os Quilombos e a Sociedade Protetora dos Desvalidos, além do afoxés que também apresentam um conteúdo simbólico-religioso . Os objetivos do Ilê Aiyê é o encontro de pessoas que querem viver sua cultura, buscar suas raízes africanas, afirmar-se enquanto ser humano , ampliando a realização de suas potencialidades, assumindo um modo de vida diferente, com auto-estima, dignidade e cidadania. Estes objetivos contém uma dimensão religiosa na maneira de encarar e assumir a vida, sem perder de vista a dinâmica da história, onde os fenômenos do cotidiano se realizam." ¹⁸O fato de estar diretamente vinculado a um terreiro de candomblé, vai fazer com que a batida dos instrumentos percussivos que formam a sua bateria esteja muito ligada às batidas dos tambores e atabaques desses cultos. Segundo o Ilê, a sua Banda Aiyê é " constituída por profissionais de percussão, tem seu ritmo básico inspirado no Candomblé" ¹⁹ . Da mesma forma que estes batuques fazem parte da gênese do samba, também nesse momento de recuperação de uma raiz cultural que remetesse á uma África mítica, pré diáspora, estarão mais uma vez presentes os batuques rituais das religiões de origem africanas .

¹⁸ Caderno de Educação do Ilê Aiyê, Vol. IV - A Força das Raízes, Associação Cultural Bloco Ilê Aiyê, Curuzu, Liberdade, Salvador, Bahia, Brasil, 1996, pg. 43/44.

¹⁹ Caderno de Educação do Ilê Aiyê, vol. IV, Curuzu, Salvador, Bahia , Brasil, pg.44.

Uma das características mais marcantes dos blocos afro do carnaval da Bahia é o fato de usarem basicamente instrumentos de percussão, como os timbaus, surdos, repeniques, agogôs, etc. Sem terem os seus sons amplificados por caminhões de som, como ocorre nos trios elétricos, muitas vezes os blocos afro são "atropelados" por esses trios e tem sua apresentação prejudicada. Nos últimos anos, muitos blocos tem optado pela presença da banda, juntamente com a bateria, para tentar concorrer com os muitos decibéis produzidos pelos trios.

Segundo a literatura produzida pelo próprio grupo e que conta a sua história, o Ilê "desde o seu primeiro carnaval, em 1975, tem como principal objetivo a expansão da cultura de origem africana no Brasil. Somos hoje, a maior expressão da resistência político-cultural à tentativa de anulação e apagamento das raízes africanas do nosso meio social."²⁰

No lugar de integração cultural, como até então eram pensadas as culturas formadoras da "cultura brasileira", essa cultura é colocada em termos de "resistência". Resistência à essa submissão da cultura negra a uma outra, maior, que seria a "cultura nacional".

Essa transformação da percepção da cultura negra no conjunto das produções culturais produzidas no Brasil tem, como já dissemos, relação com todas as transformações que ocorrem também em outros países e continentes receptores da diáspora negra, ocorrida em função do processo de escravidão a que foram submetidas as populações negras africanas até finais do século XIX.

O conceito de desterritorialização, segundo Octavio Ianni, "aplica-se não apenas aos óbvios exemplos como corporações transnacionais e mercados monetários, mas também a grupos étnicos, lealdades ideológicas e movimentos políticos que atuam crescentemente em moldes que transcendem fronteiras e identidades territoriais específicas."²¹

Ao elencar suas influências, destaca o grupo que "o Ilê Aiyê teve como referências teóricas, na sua idealização, as informações do movimento negro norte-americano da década de 70, o 'Black Power'; as lutas de independência dos países africanos (principalmente os de língua

²⁰ Canto Negro, publicação do bloco Ilê Aiyê, Curuzu, Salvador, Bahia, Brasil, 1993, pg.3.

portuguesa) e a resistência cultural afro-brasileira originária do candomblé. A partir deste referencial, o Ilê Aiyê desenvolve inúmeras teses sobre a necessidade da solidariedade dos negros entre si, a valorização e o respeito à mulher negra , a valorização das religiões de origem africana, o reforço à auto-estima dos negros, a afirmação de um padrão de beleza negra e , principalmente, o ensino informal da história das civilizações africanas e do povo negro fora da África.”²²

Informação é a palavra chave que aparece nesta descrição das influências e referências que estiveram presentes no surgimento desse que é , mais do que um bloco carnavalesco, um emblema da reafirmação cultural negra .

Para Regina Nascimento , “ com efeito, o circuito no qual estão presentes os símbolos internacionais tematizados pelos blocos afro se insere numa rede mais ampla, a do imaginário simbólico. Rede esta tecida pelos fios das informações agora situadas na rede de consumo, cuja articulação se faria através do mercado em que estão inseridas as manifestações culturais, assim como as de ordem política internacionais como a luta dos afro-americanos na América do Norte, direitos civis, além da ‘libertação’ das colônias africanas . Nesse sentido creio que não foi à toa a adoção, pelo primeiro bloco afro de signos e símbolos ‘internacionais’ , pois parece-me que há um universo histórico compartilhado pelos descendentes dos negroafricanos que alimenta este imaginário.”²³

As possibilidades de transmissão de informações que se desenvolveram desde os anos 50, com a televisão e a ampliação de uma indústria cultural , após a Segunda Guerra Mundial, forte e de caráter internacionalizado, tornou possível que todas as lutas contra a discriminação e os movimentos de reafirmação das culturas de matriz africana , pudessem ser conhecidos em todo o mundo, de modo a reunir aqueles que estavam espacialmente separadas numa “reterritorialização” , ou seja, na construção de um espaço comum de signos, identidades culturais e lutas políticas .

²¹ Ianni, Octavio. *A Sociedade Global*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992, pg. 93.

²² Canto Negro, op. cit., pg. 3.

²³ Nascimento, Regina .”Reafricanização do Carnaval”, Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, pg. 116.

É a mundialização redefinindo traços particulares. Para Renato Ortiz, " Por exemplo, é possível que em determinados casos o nível local se relacione com a dimensão mundial, sem passar anteriormente pelo que seria nacional. Isso acontece com a consciência negra expressa no ritmo da música popular. África-Bahia-Caribe formam um universo de práticas e expressões que, para existir, levam em consideração a subalteridade da raça negra nas sociedades atuais e o ludismo das gerações descendentes de escravos. Constrói-se assim um circuito, um conjunto de símbolos, que unificam grupos e consciências, separadas pela distância e pelas nacionalidades."²⁴

" Os anos setenta indicam um novo comportamento da juventude negra de Salvador. Ela passa pela adoção de uma nova linguagem distintiva até a busca de "territorialização negra" para alguns espaços. É possível, neste momento, ouvir-se falar de uma "blacktude baiana" ou, o que tem um alcance maior, de um processo de "reafricanização" dos jovens negros baianos. Em meados dos anos setenta, é possível notar uma nova realidade, ao mesmo tempo existencial e histórica: jovens negros buscam uma nova postura do "Ser negro". Desinibindo-se, criando ou recriando estética e culturalmente, inovando. Um inovar que se manifesta no ver, no dizer, no ouvir, no cantar, no rimar, no vestir, no gesticular, no fazer. Em última análise, inovar na elaboração do construir o " Eu sou e daí ?." ²⁵

A construção dessa nova identidade, agora não mais nacional, tem por base o resgate de tudo aquilo que se relaciona com a cultura negra-africana e, assim sendo, encontra legitimidade na absorção de elementos de referência das culturas negras norte-americana, caribenha e também da África contemporânea.

Nos carnavais do Ilê Aiyê os temas são sempre referentes à essa cultura negra. Assim, já foram tema dos desfiles os povos de Mali, Zimbabwe, Camarões, Ruanda, Gana, Angola, Congo, Nigéria, entre outros, e personagens da história dos movimentos negros, como Martin Luther King, Marcus Garvey, Malcom X, Fannie Lou e outros que " lutaram pelos direitos

²⁴ Ortiz, Renato. "Cultura e Mega-Sociedade Mundial" in Revista Lua Nova, n. 28/29, pg.293.

de cidadania para o homem e a mulher negros da América e de todo mundo”²⁶

A idéia de uma ancestralidade comum, que se remeteria a uma África mítica, considerada como uma unidade homogênea e base comum a todos os povos negros da diáspora, tornava a idéia de que cada luta contra a discriminação era a mesma luta e a ela estavam aliadas todas as populações de descendência negra .

A um racismo universal (Balibar e Wallerstein,1990 e Wallerstein, 1991) , os povos negros criariam uma resposta também de caráter universal e que alcançasse todas as comunidades negras, em qualquer território e sob qualquer bandeira . Essa resposta tem a sua maior expressão no campo da cultura.

Entre os movimentos que pregavam a integração entre todas as comunidades negras , independente de sua localização territorial, o pan-africanismo de Marcus Garvey aparece como um dos mais expressivos e propõe que “ a noção clássica de estadismo, envolvendo a soberania sobre um território (que na experiência caribe-norte-americana deu lugar ao clamor à emigração para a África e em todas as Américas se exprimiu na formação de comunidades autônomas, como os quilombos, palenques, cumbes ou maroons) , os povos da diáspora evoluíram até uma idéia de nação como ‘ uma relação entre gentes que tem visão, herança e esperanças em comum.’ “
27

A definição desse movimento , segundo Elisa Larkin do Nascimento é “ o pan-africanismo é a teoria e prática da unidade essencial do mundo africano . Não há nenhuma conotação racista nesta unidade . Ela se baseia não em critérios superficiais de cor, mas na comunidade dos fatos históricos, na comunidade da herança cultural e na identidade de destino em face ao capitalismo, do imperialismo do capitalismo.”²⁸

O pan-africanismo objetivava a libertação de todo o povo negro (africano) , independente de sua inserção em qualquer estado nacional . Isso

²⁶ Caderno de Educação, do Ilê Ayiê, Vol.I , Salvador, maio , 1995, pg. 23.

²⁶ Canto Negro, op.cit., pg. 03.

²⁷ Nascimento , Elisa Larkin . *Pan-africanismo na América do Sul*. Petrópolis/São Paulo, editora Vozes/ IPEAFRO - PUC-SP , 1981, pg. 53 .

²⁸ Idem, pg. 73.

fica evidente na frase , emblema político de Marcus Garvey : “ A África para os africanos, na própria pátria ou no exterior” .

Para o Ilê Aiyê, no carnaval de 1993, Malcom X é o Zumbi da América Negra e todos os heróis negros estão em busca de um mundo melhor e cada um dos negros tem a mesma causa e luta. As letras de algumas das canções que fizeram parte do desfile desse carnaval deixam bem claro essa visão pan-africanista :

Malcom X, o Zumbi da América negra

Jogou água no massapé
Pode pisar lá iá
Ilê Aiyê do Curuzu
Da América iô iô negra

Poeira na ladeira de barro
Terra vermelha do Ilê Aiyê

Mesmo com essa sujeira
Desse sistema imundo
Marcus Garvey muda o mundo
Com seu modo de pensar

Quem vem de Angola
Negros lindos quilombolas
Resistência Fannie Lou
Zumbi sempre reinará
Zumbi...

Zumbi Oyá
Muchicongo Zumbi
Na calada da noite
Os negros cantavam assim
Olhe o Ilê Luther King Zumbi
Quem vem no Aiyê Marcus Garvey Spike Lee

Steve Biko
Foi um grande militante
Malcom X um gigante
Os heróis da luta negra.

(Malcom X, o Zumbi da América negra - Marquinhos e Itamar Tropicália)

J. América Brasil

Retrata-me o seu canto infinito
 Do solo negro
 Mais bonito
 Que na Terra
 Há de se ver
 Toda raça deslumbra-se
 Ao som envolvente
 É a luta de toda
 Essa gente
 Em busca de um mundo melhor

Sol Ilê Aiyê
 Da América africana
 Senzala do barro preto
 Curuzu sou negro Zulu
 Garvey Liberdade
 Brooklin Curuzu Aiyê

Johnson com seu pulso
 Encantou todo mundo
 Jimi Hendrix com seu toque universal
 O é James Brown
 Reverendo Luther King
 A liberdade e palavras de Fé
 Fannie Lou Mississippi
 Luta e resistência
 É mulher

Sol Ilê Aiyê
 Da América africana
 Senzala do barro preto
 Curuzu sou negro Zulu
 Garvey Liberdade
 Brooklin Curuzu Aiyê

(J. América Brasil - Julinho Leite, Cláudio do Reggae, Guza e Eloy)

Guetos de Negros

O Harlem e o Curuzu
 O Brooklin e o Pelourinho
 Guetos de negros incomuns
 A sua luta e a minha luta
 Não estou sozinho

Quero uma América livre Ilê
Quero uma África livre

Esse meu canto invade a cidade
E como forma de alerta vem te despertar
Para sussurrar desses falsos profetas
Que como sempre não deixam de nos enganar

King meu Martin Luther militante
Nessa luta doravante sou seu sucessor
X estás aqui no meu semblante
Vem narrando a sua história
O Ilê com amor.

(Gueto dos Negros- Milton Boquinha e Marquinhos)

Como vimos, através das músicas cantadas pelo Ilê Aiyê no carnaval de 1993(cujo tema foi "América Negra - O Sonho Africano) , mais uma vez o carnaval é o veículo para a música negra e seu espaço privilegiado de divulgação.

Tal como ocorreu com o samba nos anos 30, também o carnaval irá exercer importante papel na consolidação e divulgação das músicas que , a partir dos anos 70, vão buscar uma resgatar uma identidade específica dos grupos negros e mestiços.

Festa popular de maior expressão no Brasil, o carnaval , que foi responsável pela popularização do samba, será "reafricanizado" na Bahia dos anos 70.

Segundo Antônio Risério, " Sem perder de vista esta sua característica de festa popular, o carnaval baiano vem passando por uma grande mudança, desde meados da década de 70 , e já nos mostra uma outra cara. Mais precisamente, o carnaval vem experimentando um processo de "reafricanização" . Processo esse que se tornou visível demais, que se impôs a todos, em 1980, quando novos afoxés e os chamados blocos afrobrasileiros (gênero estético-carnavalesco inaugurado por um bloco de jovens negros do Curuzu, Liberdade: o Ilê Aiyê) ocuparam definitivamente o espaço carnavalesco de Salvador, fazendo lembrar uma antiga afirmação de Nina Rodrigues, de que " a festa brasileira é ocasião de verdadeiras práticas africanas). " ²⁹

Raimundo Nina Rodrigues , médico ligado às correntes do pensamento evolucionista do final do século XIX, identifica , desde logo, a presença dos negros nas festividades carnavalescas , onde as entidades como "A Embaixada da África", "Filhos da África", "Pândegos da África", entre outros, destacam a sua vinculação com o território africano . Segundo Nina, " as festas carnavalescas da Bahia se reduzem ultimamente quase que a clubes africanos organizados por alguns africanos, negros, crioulos e mestiços . (...). As danças e cantigas africanas, que se exibiam com este sucesso no carnaval são as danças e cantos dos candomblés, do culto jeje-iurubano, fortemente radicado na nossa população de cor" . ³⁰

O aspecto "africanizado" do carnaval da Bahia pode ser destacado por este artigo no *Jornal de Notícias*, de Salvador, de 12 de fevereiro de 1901 : " Refiro-me à grande festa do carnaval e ao abuso que nela tem se introduzido com a apresentação de máscaras mal prontas, porcos e até mesmo maltrapilhos e também ao modo por que tem se africanizado, entre nós , essa grande festa da civilização . Eu não trato aqui de clubes uniformizados e obedecendo a um ponto de vista de costumes africanos, como a 'Embaixada Africana' , os 'Pândegos da África',etc. porém acho que as autoridades deveriam proibir esses batuques e candomblés que, em

²⁹Risério, Antônio, *Carnaval Ijexá*, op. cit., pg. 16.

grande quantidade se alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada, sem tom nem som. " ³¹

Muito já se escreveu acerca do carnaval e sua importância para a sociedade brasileira (Roberto da Matta ;1981, Maria Isaura Pereira de Queiróz, 1992 ; Farias, 1995) . O aspecto que quero destacar é a sua importância para a consolidação da música negra . Tanto o samba quanto a música produzida pelos afoxés e blocos afro tem no momento do carnaval a possibilidade de ampliar os seus ouvintes e difundir, para além de seu grupo produtor , as suas músicas .

Segundo Antônio Carlos dos Santos, o Vovô, fundador do Ilê Aiyê, " A nossa mensagem maior é a festa, o espetáculo. O pessoal do Movimento Negro se reúne, se reúne e não faz nada. E nós, através do carnaval, sem fazer discurso nenhum, já conseguimos modificar muita coisa por aqui ." ³²

O samba teve, como vimos, a função ser uma forma de percepção da realidade dos grupos negros e mestiços, já que também é caracterizado como crônica da vida urbana, periférica , em especial do Rio de Janeiro, relato da vida dos morros e dos subúrbios . Essa imagem passou a ser conhecida por todo o Brasil , de modo que "o mulato inzoneiro" " a mãe preta no serrado", e outras figuras dos sambas mais famosos produzidos nesse período passaram a ser um emblema de Brasil, um Brasil que passou a assumir, ainda que apenas no plano da cultura, os negros e mestiços . ³³

Quando os blocos afro tocam seus tambores e cantam os seus refrãos em iorubá , vestem suas fantasias com estampas africanas e se enfeitam com contas e búzios, isso tudo é uma forma de reafirmar uma ancestralidade que por muito tempo esteve diluída no caldeirão da cultura brasileira . O maior resultado disso é o que diz respeito à auto-estima desses grupos, que podem se olhar no espelho e não pretender ver uma imagem

³⁰ Cf. Risério, Antônio. *Carnaval Ijexá*, op. cit., pg. 17.

³¹ Cf. Waldir Freitas Oliveira em "O carnaval da Bahia" , *Cultura*, Ministério da Educação e Cultura, no.33, out/dez, 1979, pg.77 .

³² Risério, Antônio , op. cit. , pg.19

³³ Em artigo para o jornal *Folha de S. Paulo*, Luis Nassif dá o seguinte depoimento sobre a "integração musical do Brasil" : " Mas foi com Ari Barroso que tornei-me Brasil. (...) . A língua ajudou na integração nacional . Mas foi a música quem plasmou o caráter nacional ,

branca, loura, de cabelo liso e olhos claros . A música , as fantasias, a beleza que resulta dos desfile dos blocos e seus signos africanos tem como resultado um orgulho e a possibilidade até de ser invejado por quem não participa . Disso resultado a criação de uma moda e , até mesmo, a incorporação desses signos em outras categorias sociais .

No carnaval de 1998, o Ilê Aiyê cantou a Guiné Conakry e , entre as músicas por eles cantadas , uma mostra claramente a importância da construção dessa auto-estima e da valorização do passado e das características raciais .

Auto-Estima: Sonho de Libertação

Auto-estima sonho de libertação
Adorando a sua imagem
Negra assim
Sua imagem é seu espelho
Ela é bonita sim, adore.

Negro lindo é pleonasma
Negro lindo é exclusão
O lindo aí é indispensável
É exceção , é contramão

Ser paixão da sua imagem
Brilho, vivo no seu ser
Refletindo esta imagem
No retrato africano Ilê Aiyê

Adore a sua imagem negra sim
Sua imagem é seu espelho
Ela é bonita sim
O afro Ilê é um grande espelho

Grande espelho para mim
Eu te amo Ilê
Como adoro viver

(música de Juraci Tavares e Nelson Borderô)

Em 1995, o carnaval do Ilê cantou a civilização bantu, dentro da sua tradição de homenagear a cada ano um povo da África, e mais uma vez, dentre as músicas desse carnaval, destaca-se uma que reforça a idéia de que os negros devem se orgulhar de sua raça e cor e, ainda, diz que ao fazerem isso são "militantes da rua".

Zambiaê

Hoje não piso em falso
 Nem falo acanhado não
 Trago na força da fé
 Que meu pai me mandou
 No ritual do destino
 Confraternizo o calor
 Sou militante das ruas
 Rei de Salvador
 Que bom negro bonito
 Ver você bem viver
 Crescer, crescer, crescer
 Livre no caminhar
 E nunca vacilar
 Cantar, cantar, cantar
 É bom te ver amanhecer
 Livre estudar acontecer
 Permanecer cabeça erguida
 A zumbir vencer vencer
 Zum zum zum
 Zum zum zumbilê
 Zambiaê zambiaê ilê

(música de Caj Carlão e R. Carvalho)

O depoimento de Vovô do Ilê sobre a eficácia da festa sobre o discurso, quando ele se refere ao fato de que o Movimento Negro "fala, fala e não resolve nada" e que eles, através do carnaval, já conseguiram mudar muitas coisas, traz de volta uma velha discussão (inicia-se nos anos 30) envolvendo o binômio discurso político/festa e auto-estima.

Desde o surgimento de um movimento negro politizado, como a Frente Negra ³⁴ que se forma em São Paulo, em 1931, e a partir daí se expande para vários Estados brasileiros, estabeleceu-se uma dificuldade de comunicação entre os membros desse movimento, normalmente negros que tiveram alguma ascensão social e intelectual, com os demais membros desse grupo .

Segundo Regina Pahim Pinto , "Nesse sentido, as lideranças negras, quase sempre mais intelectualizadas, têm tido dificuldade em se fazer ouvir, em obter penetração na massa negra, enfim, em encontrar um elemento ou elementos capazes de aglutinar o negro, bem como os veículos adequados para que a sua mensagem chegue ao alvo desejado. Aqui não se trata apenas da escolha dos sinais diacríticos, mas também dos canais que devem ser utilizados para que o contato se estabeleça , para que o apelo se torne efetivo. A propósito, o estudo de Ubirajara Motta sobre o Jornegro, jornal voltado para a comunidade negra que circulou em São Paulo no final da década de 70, se refere às dificuldades de sua aceitação entre a comunidade negra e chega a propor, como forma alternativa de comunicação, a produção de panfletos e cartazes, tendo em vista a sua grande penetração entre a comunidade negra, para veicular notícias de shows, bailes, etc. " ³⁵

A linguagem dos cartazes, dos folhetos, da música, está muito mais próxima da comunidade negra do que o jornal , o livro ou o discurso, em especial no período dos anos 70 , onde a formação de uma classe média negra era ainda muito incipiente .

³⁴ A Frente Negra é fundada em São Paulo e espalha-se por Minas Gerais, Espírito Santa, Bahia e Rio Grande do Sul. Em 1938 é fechada, após a extinção dos partidos políticos pelo Estado Novo. Durante as décadas de 40 a 60, as organizações negras tiveram um caráter exclusivamente cultural, com projetos educacionais e artísticos. O caráter mais político das organizações negras será retomado em 1978, com o surgimento do Movimento Negro Unificado (MNU). Ver Andrews, George Reid " O protesto político negro em São Paulo - 1888-1988", . *Estudos Afro-Asiáticos*, 8-9.

³⁵ Op. cit., pg. 116.

O discurso político e intelectualizado do movimento negro encontra entre as populações negras e mestiças que, invariavelmente, se encontram nos estratos sociais mais baixos, com um nível de educação formal baixo e com uma grande parcela dessa população analfabeta ³⁶, muito mais dificuldade de ser entendido do que a informação passada através da música e da festa. ³⁷

Em depoimento a Antônio Risério, Macalé, do Ilê Aiyê dá sua visão acerca do Movimento Negro: " Eu soube do Movimento Negro no Rio de Janeiro. Mas esses caras, num sei não...Eles deviam falar uma linguagem popular, uma coisa clara, pra todo mundo entender. Mas não. O problema é que eles só gostam das coisas "científicas". É uma minoria, uma coisa mais de universitário, e o que eles gostam mesmo é de ensinar. " ³⁸

³⁶ Em 07/06/96 o jornal Folha de S.Paulo traz como título: " Analfabetismo é maior entre os negros ", onde mostra que o IBGE, com relação ao censo de 1991, fez um cruzamento inédito de dados e que medem o grau de desigualdades sociais e raciais no Brasil. Segundo o IBGE, " O analfabetismo é 2,5 vezes maior entre os negros do que entre os brancos no Rio de Janeiro. No acesso ao ensino superior, a desigualdade é ainda pior: 12% dos brancos concluíram o 3º. grau, contra só 2,5% dos negros. (...) . O censo revela que a discrepância racial diminui, mas lentamente. O analfabetismo é muito maior entre os negros com 80 anos ou mais (66%) do que entre os que tem de 15 a 19 anos (9%). Entretanto, mesmo para os adolescentes há uma diferença brutal entre a alfabetização de negros e de brancos. A taxa de analfabetismo entre os jovens brancos é um terço da dos negros: 3%." *Folha de S.Paulo*, 07/06/96, pg. 1-6.

³⁷ Ainda que os mesmos fatores que influenciaram o surgimento dos blocos afro nos anos 70 tenham sido também aqueles que deram condição para que, também nos anos 70, o Movimento Negro ganhasse uma nova força. Segundo Luciana Mendonça " vários fatores influíram para que o Movimento Negro ganhasse um novo impulso durante a década de 70. Chegando ao seu "momento culminante" ao final daquela década: além da conjuntura política interna, com o início da abertura, as informações sobre a luta dos negros norte-americanos e sobre os movimentos de libertação da África, que incluíam a necessidade de se identificarem e de se afirmarem etnicamente, começavam a afluir em maior quantidade e a ter maior influência sobre os negros brasileiros. Chegaram aqui, também, os ecos da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, mas as conquistas dos negros norte-americanos só se constituíram num exemplo para se mirar no contexto de abertura." *Movimento Negro: Da Marca de Inferioridade Racial a Construção da Identidade Étnica*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Depto. de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996, pg. 35/36.

³⁸ Carnaval Ijexá, op. cit., pg. 80

Também Vovô , do Ilê, em depoimento ao mesmo Risério, estabelece as dificuldades e preconceitos que o Movimento Negro tem em relação aos blocos afro e à festa do carnaval . Segundo Vovô : " Um cara do Movimento Negro disse que a gente devia parar com essa babaquice de Ilê Aiyê... Mas, porra, eles se reúnem, se reúnem, ficam falando uma porção de palavras difíceis, não fazem nada e depois vêm dizer que é a gente que não faz nada ! Por que eles não vão dar cursos na periferia, nos Alagados? (...). Quer ver uma coisa ? Tá dando o maior rolo aí porque o Ilê Aiyê foi para Alagoas . O pessoal do Movimento Negro disse que a gente tava por fora , que a gente não sabia nada, era uma porção de negão burro que só sabia fazer carnaval . Mas será que eles acham mesmo que a gente vai deixar de lado esse lance carnavalesco ? A nossa mensagem maior é essa . É a festa, o espetáculo. Eles se reúnem e não fazem nada, e nós, através do Ilê Aiyê e do carnaval, sem fazer discurso nenhum, já conseguimos modificar muita coisa por aqui. "³⁹

Os métodos de trabalho do Ilê Aiyê para conseguir essas transformações são os seguintes , segundo o próprio grupo :"- a pesquisa da tradição e do cotidiano a partir das comunidades e organizações negras.- a transformação da história, cultura e traços civilizatórios em : letras de música; em ritmo próprio, em designer sobre tecidos; em modelos próprios de fantasias; em alegorias; em personagens históricas afro-baianos contemporâneos; deusas de ébano; dançarinas com base no ritmo ijexá; a família (valores); a solidariedade; a partilha; a troca; o respeito aos mais velhos; o respeito à tradição; o cultivo da tradição; a vida em comunidade."⁴⁰

Música, festa, tradição, valores , moda. Um estilo de vida que se incorporado pelos membros do grupo poderá alterar a sua visão de mundo e sua postura frente a uma sociedade injusta e discriminadora. O que o Ilê pretende não é pouco mas , senão de forma efetiva, uma parte de seus objetivos é cumprida : com relação à divulgação da cultura "africana" e o aumento da auto-estima de seus participantes .

No rastro do Ilê Aiyê surgem vários outros blocos carnavalescos em Salvador que também passam a se adjetivar como "blocos afro", como o

³⁹ Op. cit., pg. 85.

Badauê, Muzenza, Araketu e , entre eles, um vai se destacar e desempenhar importante papel no processo de internacionalização dessa cultura produzida pelos negros e mestiços brasileiros . Este grupo será o Olodum .

As divergências que os blocos afros e o Movimento Negro enfrentaram nos anos 70 , se transformarão em comunhão de ideais nos anos 80 e será através do Olodum que o Movimento Negro , politicamente organizado, passará a considerar o bloco carnavalesco como importante veículo para a luta dos negros no Brasil .

A expansão dos blocos afro no carnaval baiano, com sua inconfundível batida de percussão, vai fazer com que a indústria do turismo passe a considerá-los uma atração e um "produto" diferencial para o carnaval baiano, distinguindo este do carnaval carioca e "vendendo-o" como "carnaval participação" em contraposição ao "carnaval espetáculo" do Rio de Janeiro. .

Também a indústria fonográfica não demorará a perceber o apelo dos tambores e atabaques baianos e o esse "novo" ritmo vai começar a se espalhar por todo o país, até chegar aquilo que ficou rotulada como "axé music" e que tem na origem o som dos blocos percussivos dos negros e mestiços de Salvador.

O próprio Ilê reconhece a sua importância para a música negra brasileira e , na contracapa de seu CD, lançado pela gravadora Eldorado de São Paulo, lembra que : " De 1984, ano do lançamento do nosso primeiro disco, até 1989, muita água rolou nos moinhos do mundo/movimento negro : sepultamos, em definitivo , a farsa da abolição no seu centenário; mantivemos fiéis ao som e ao canto da liberdade ancestral, sem cedermos jamais aos apelos e encantos de empresários, ávidos de secarem nossa fonte em proveito, apenas, dos seus bolsos; e observamos, do alto, com alegria o nosso trabalho de 15 anos ser multiplicado em novos blocos afros no Brasil, em discos de coirmãos da Bahia e em novos cantores e compositores da música negra brasileira. Os moinhos rodaram e nós, do Ilê Aiyê continuamos fiéis a idéias como essa expressas , em versos definitivos de Suka :

Eu vim lá da África

⁴⁰ Caderno de Educação do Ilê Aiyê, vol. IV. op. cit., pg. 48

Eu vim de lá e trouxe a música
 Para salutar meus sofrimentos
 E umas mentes corruptas. "

As transformações que a valorização das referências culturais de origem africana realizaram na Bahia , iniciadas com os blocos afro, em especial o Ilê Aiyê, podem ser verificados através dos seguintes números, coletados por Michel Agier : " Houve, nos anos setenta e oitenta, um aumento numérico sem precedentes das manifestações afro-baianas, cada vez mais visíveis na vida local e cada vez mais institucionalizadas . Um quadro global pode ser rapidamente traçado . Registra-se uns 30 grupos afro-culturais e carnavalescos (reunindo aproximadamente 20 mil membros inscritos). Estima-se em mais de dois mil o número de casas de cultos afro-brasileiros (em 1940, havia apenas uma centena registrada) , reunidas em uma federação local. Os grupos de mobilização e reflexão política são, pelo menos, uma dezena - alguns deles se articularam, há pouco tempo, no Conselho das Entidades Negras da Bahia (Cenba). Há dezenas de escolas de capoeira. Formaram-se, nos últimos 20 anos, vários grupos de dança e de teatro afro e vários grupos , formais ou informais, de escritores , músicos e artistas plásticos negros . Alguns políticos negros (candidatos a vereador e eleitos) estabeleceram alianças com grupos políticos, culturais ou religiosos afro . Associações profissionais são explicitamente marcadas pela presença negra; outras têm o seu desempenho influenciado por solidariedades ou estratégias políticas formadas nos meios negros ou, ainda, pelo papel pessoal de líderes negros nas direções sindicais. Diversos jornais e folhetos divulgam, apesar da periodicidade irregular, as iniciativas e os diferentes pontos de vista desses grupos e apelam para a mobilização da 'comunidade negra' contra o racismo, em defesa de sua cultura, em prol de seus direitos cívicos e sociais, ou para a construção de um projeto político ' do ponto de vista dos negros.' " ⁴¹

Olodum e Michael Jackson no Pelourinho será a coroação do processo de internacionalização que essa música procurou, pois desde o

⁴¹Agier, Michel . " Etnopolítica - a dinâmica do espaço afro-baiano" in *Estudos Afro-Asiáticos*, no. 22, 1922, pg. 106/107.

começo os blocos afro estavam sintonizados com a América, África e Caribe .
O Brasil era apenas mais um ponto dessa " grande nação africana" .

3. Olodum : de música afro a world music

Ajari-ô ê ê ê ...
Ajari-ô ê ê ê ...
Ajari-ô ê ê ê ...
Toca a zabumba
Que a terra é nossa

(Saudação - Filhos de Ghandy)

O Olodum vai representar uma nova estratégia dos blocos afro em atuar e transformar a realidade , combatendo a discriminação e a opressão. Criado em 1979, como mais um bloco carnavalesco que buscava destacar os elementos da cultura negra, sendo este o seu objetivo inicial . Ao longo dos anos 80, entretanto, sua atuação foi se transformando e se estende por várias atividades. Esse processo é chamado, com muito propriedade , por Marcelo Dantas de transformação de "bloco afro a holding cultural." ⁴²

Segundo depoimento de João Jorge Santos Rodrigues, diretor-presidente do bloco (1983-95), o caminho trilhado pelo Olodum foi o seguinte :
" Até 1983, o Olodum viveu sua fase enquanto bloco de carnaval, sem registro, sem vida jurídica, sem definição estatutária, viveu uma etapa motivada pelo desejo de brincar o carnaval e de sair às ruas... prá fazer um bloco de carnaval as pessoas tiveram que se organizar em áreas (canto,

⁴² Dantas, Marcelo. *Olodum - de bloco afro a holding cultural*, Salvador , Bahia, edições Olodum /Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, Bahia, 1994. (originalmente este texto foi apresentado como dissertação de mestrado em Administração na Universidade Federal da Bahia.)

artes, presidência, etc.) .Assim, antes de dos primórdios de 1983, o Olodum foi basicamente um bloco de carnaval e com grandes dificuldades de controle operacional , de controle financeiro, de controle administrativo, que os outros blocos costumam ter . Isso agravou-se tanto que em 1983 o bloco não foi às ruas.”⁴³

Surpreendentemente, o fracasso do carnaval de 1983, que impede o Olodum de sair às ruas , é também o começo de seu sucesso e de uma nova visão das possibilidades de um bloco carnavalesco .

O Olodum surgiu no bairro Maciel/Pelourinho, numa época anterior a todo o processo de restauro pelo qual viria a passar essa parte da cidade, a partir do final da década de 80 . Nesse período , essa região urbana se encontrava degrada e com uma população marginalizada no contexto da cidade e o bloco aparece como uma forma de organizar esta comunidade .

O carnaval como forma de conscientizar e difundir os valores da cultura negra, estratégia dos blocos afro, também é utilizada pelo Olodum como forma de organizar a população do seu território de atuação. Segundo João Jorge : " A vivência da dura realidade social e a existência da discriminação racial transformaram-se na essência e na inspiração do protesto; a busca pela afirmação das raízes pluriculturais fez com que a cada ano o Olodum levasse os foliões a uma viagem contando a história de seu povo, a história do samba-reggae, a história dos ritmos mágicos , a história do movimento negro na Bahia e no Brasil, a história dos moradores do Maciel/Pelourinho, enfrentando de cabeça erguida a discriminação sócio-racial, levando a toda sociedade - seja pelo trabalho contagiante do carnaval - a consciência da origem africana e a necessidade da luta pela justiça social , pela liberdade e pela democracia . É a história de um bloco que fez do carnaval a oportunidade de unir a sociedade em torno da expressão da cultura afro-brasileira. " ⁴⁴

⁴³ Rodrigues, João Jorge Santos . *Olodum - Estrada da Paixão* , Salvador, Bahia ,edições Olodum/Fundação Casa de Jorge Amado, , 1996, pg. 35.

⁴⁴ Citado por Tânia Fischer et alli em "Olodum : a arte e o negócio" , in Revista de Administração de Empresas, São Paulo, 33 , março/abril, 1993, pg. 91.

A desorganização do bloco , que o impede de participar do carnaval de 1983 , vai resultar numa procura, por parte de seus integrantes , em transformar aquilo que era apenas mais um bloco carnavalesco em uma entidade que pudesse resgatar o Pelourinho e sua comunidade.

Segundo Marcelo Dantas , " É essa comunidade , de onde se originou o Olodum, que torna-se um elemento prioritário na ação do grupo cultural. (...). São basicamente negros e mestiços, pessoas originárias de uma área da cidade que a própria cidade detestava, como lembra João Jorge: 'Ninguém queria morar no Maciel/Pelourinho, ninguém queria ser do Maciel Pelourinho e a cidade não gostava do Maciel/Pelourinho.'" ⁴⁵

Buscando ampliar os seus horizontes e aumentar as suas possibilidades de interferência na realidade do bairro onde estava estabelecido, o Olodum se transforma em Grupo Cultural Olodum, com estatuto registrado e, após algum tempo, é reconhecido como de utilidade pública, tanto no nível municipal (1984) quanto estadual (1985) .

A mudança de estatuto marca um grande diferencial em relação aos outros blocos afro de Salvador e mostra que a estrutura destes já tinha esgotado as suas possibilidades no plano da ação contra a discriminação e o preconceito, uma vez que o trabalho de difusão de valores da cultura africana e da valorização e ampliação da auto-estima das populações negras e mestiça já estava sendo reforçado a cada carnaval e , dessa forma, era chegada a hora de ampliar as preocupações e a ter uma intervenção mais política , ainda que usando a mesma estratégia da música, da dança, da festa.

A partir de 1983, segundo João Jorge, " o Olodum passou a atuar, acumulando os erros do Ilê, do Badauê, do Apaches, dos Filhos de Gandhi, dos terreiros de candomblé, dos militantes dos partidos políticos, dos militantes das igrejas protestantes, dos militantes da pastoral negra da Igreja Católica e empreendeu uma página importante desta história da música baiana, da cultura baiana, da negritude baiana, empreendeu um papel político no Brasil importantíssimo . O Olodum foi formado por pessoas negras, brancas e mestiças. A primeira coisa que foi feita nesse período foi não se

⁴⁵ Op. cit., pg. 35.

proibir mais que brancos entrassem no Olodum, que mestiços também entrassem no Olodum. A segunda coisa que nós fizemos foi fazer uma luta política porque entendíamos que era muito bom ser do candomblé, pelo candomblé, ser negro, ser artista, ser um produtor cultural, mas o que faltava mesmo em Salvador, o que faltava mesmo era resgatar tudo aquilo que as revoluções, as rebeliões anteriores falavam para a gente . Não bastava ser negro e belo e destacar que éramos os negros mais lindos do país. Tínhamos de ser fortes antes de tudo. Tínhamos que ter capacidade de organização . E este foi o papel da instituição Olodum.”⁴⁶

Prioritária era a questão da educação e isto ficou claro para o Olodum, que passou a ter a educação como estratégia . E, para iniciar esse processo, nada mais efetivo do que utilizar o próprio carnaval e a finalidade primeira do grupo, ser um bloco carnavalesco .

Para efetivar essa sua estratégia, inicia o resgate cultural , por parte da comunidade do Maciel/Pelourinho, da cultura negra. Assim, “ o Grupo Cultural Olodum estimula e empreende uma investigação da história da cultura negra ancestral . Em vez de fazê-lo apenas através dos intelectuais, artistas e quaisquer outros membros do grupo, o Olodum utiliza-se de uma estratégia socializante, para que a história da negritude possa ser de domínio amplo da comunidade. Para cada ano, é escolhido um tema da história da raça negra, para nortear o desfile do bloco no carnaval . O tema é pesquisado sob a coordenação do Departamento de Cultura do Olodum, que através de textos datilografados e xerocopiados, distribui as informações para os compositores, cantores e outros membros do grupo e da comunidade. Finalmente, as músicas são apresentadas para a comunidade, quando então é escolhida àquela que vai ser o tema do desfile no carnaval . Todo o processo estimula a troca de informações e o debate , de modo que , quando o bloco desfila no carnaval, a maioria dos componentes tem consciência do que está cantando e transmitindo para o público maior da cidade. ”⁴⁷

Se antes, no caso do Ilê Aiyê, também a preocupação era apresentar um país africano ou um líder da causa negra de qualquer parte do mundo, o Olodum amplia essa preocupação e , dá um passo a mais, que é o

⁴⁶ Rodrigues, João Jorge. *Olodum - Estrada da Paixão*, op. cit., pg.135.

de ensinar, conscientizar o seu pessoal a respeito do tema escolhido . Não mais apenas apresentar mas incorporar toda a comunidade no processo de conhecimento e pesquisa do tema a ser apresentado .

Em 1986 o tema escolhido pelo Olodum é Cuba, ampliando a negritude para além da África e reiterando que onde quer que estejam os negros, em razão da diáspora que a escravidão engendrou, eles serão tema para o carnaval dos blocos negros da Bahia .

A preocupação dos blocos afro em difundir a cultura dos povos negros e uma nova visão de sua história , ao contrário do que aconteceu com as escolas de samba do Rio de Janeiro por muito tempo , ainda que durante o período do Estado Novo elas tenham sido formalmente obrigadas a ter um enredo exaltando a história do Brasil , marca também uma diferenciação do carnaval de Salvador em relação ao carioca.

Em artigo para a revista *Afinal*, Antonio Medrado expõe essa diferenciação de postura com relação à história, em particular aquela que envolve a população negra no Brasil : " É inteiramente improvável que um bloco afro da Bahia cante coisas como : Que beleza / A nobreza do tempo colonial, sucesso do Salgueiro há alguns anos . Compare-se com isso a música-tema do Olodum no Carnaval de três anos atrás : Cuba te vejo aqui/Mesmo sem ter ido lá/Meu passaporte carimbado/Me proibindo de entrar/É uma ofensa a Cuba/Um desrespeito a mim. Nesse mesmo ano o Malê Debalê desfilava com a Namíbia como tema, homenageando ainda países da linha de frente da libertação africana, como Moçambique, Angola e Guiné-Bissau . Sua bateria trajava o que sua direção apresentou como uniforme de gala dos combatentes do Soweto, o grande gueto negro na África do Sul. O Badauê completava a carga : Lá na África do Sul/O negro vive oprimido/Badauê vem perguntar/Qual o crime cometido ? " ⁴⁸

O carnaval carioca seria, então, o registro da historiografia oficial, em contraposição ao baiano, que teria como preocupação resgatar os fatos relativos à cultura negra , ainda que estes fossem contrários ao disposto nessa historiografia .

⁴⁷ Dantas, Marcelo , op. cit., pg. 39.

⁴⁸ Medrado, Antonio. "A República Negra na Bahia" in *Afinal*, São Pulo, 9 de fevereiro de 1988. Cf. Rodrigues, João Jorge. *Olodum -Estrada da Paixão*, op. cit., pg. 190.

O carnaval de 1987 poucos se esquecerão, dado o sucesso do tema "Deuses,Cultura Egípcia Olodum" . Com esse nome poucos se recordam mas como "Faraó" , como ficou popularmente conhecida a música tema desse carnaval , não há quem não se lembre. Foi com este sucesso que o Olodum começou a ganhar o mundo .

Com uma letra mais elaborada do que normalmente eram as letras dos blocos afro, fruto do esforço de pesquisa do Grupo Cultural Olodum, mas com um refrão forte e, principalmente, com a batida de sua banda, onde mestre Neguinho do samba introduz as batidas daquilo que virá a ser conhecido como samba-reggae , está lançado o sucesso que projetará o Olodum para fora do seu Pelourinho .

A batida do Olodum , toda ela baseada na percussão tem como característica ser uma junção de várias batidas da música negra . Segundo Zulu Araújo, do Departamento de Cultura , " A música do Olodum é uma fusão de variadas rítmicas já existentes no nosso universo musical , como o ijexá, o samba, o alujá, o reggae, o forró. (...) O que caracteriza a originalidade da nossa música é que estes elementos sempre são utilizados tendo como base rítmica o samba-reggae (fusão do samba-brasileiro-baiano com o reggae de origem jamaicana) . É importante resgatar aqui, que todas estas células rítmicas têm como origem a musicalidade africana, toda ela calcada na percussão. "⁴⁹

Faraó

Deuses, divindade infinita do universo
 Predominante esquema mitológico
 A ênfase do espírito original "Chu"
 Formaram no Éden o ovo cósmico
 A emersão nem Osíris sabe como aconteceu
 A ordem ou submissão do olho seu
 Transformou-se na verdadeira humanidade
 Epopéia do código de Gueb e Nut gerou as estrelas
 Osires proclamou matrimônio com Isis
 E o mal, Seth, irado, o assassinou em Per-aá
 Horus levando avante a vingança do pai

⁴⁹ Cf. Dantas, Marcelo op. cit., pg. 66.

Derrotando o império do mal, Seth
O grito da vitória que nos satisfaz

Tutankamon, é Gizé
Akaheton, é Gizé
É Faraó
Clama Olodum-Pelourinho
É Faraó
Pirâmide , a base do Egito

Pelourinho, uma pequena comunidade
Que, porém, Olodum unira
Em laços de confraternidade
Despertai-vos cultura egípcia no Brasil
Em vez de cabelos trançados
Veremos turbantes de Tutankamon
E, nas cabeças, se encham de liberdade
O povo negro pede igualdade
Deixando de lado as separações.

(música de Luciano Santos)

Análise de Milton Moura desta música mostra que : " a primeira parte traz uma justaposição de frases relativas a elementos fundamentais da mitologia egípcia antiga (alguns a associam ao "Samba do Crioulo Doido" ; outros lembravam as letras de Gil, Capinam e Torquato Neto no tempo da Tropicália, como "Soy Loco por Ti América" e "Geléia Geral") . A segunda fala do Pelourinho expressando uma mudança muito significativa : a moda do cabelo trançado tinha como alternativa o turbante do faraó , no carnaval; isto significava desconstruir o padrão da figura afro . A negritude não precisava mais estar associada a um modelo rígido, o que poderia levar os blocos à repetição. Por fim, traz uma mensagem democrática que contradiz a conotação de autoritarismo que tem normalmente a figura do faraó".⁵⁰

A partir desse sucesso, o Olodum grava o seu primeiro disco e passa a ser conhecido para além das fronteiras do Maciel/Pelourinho .

Ao contrário do que o Ilê manifesta em relação à indústria cultural, como vimos , em que se orgulha de não ter cedido aos apelos de

⁵⁰ Cf. Dantas, op. cit., pg. 47

empresários, ávidos em ganhar dinheiro e mantiveram a "pureza" da sua produção cultural, o Olodum irá investir na sua inserção na indústria cultural , como forma de alcançar os seus objetivos .

O primeiro disco, gravado em 1987 , em cima do sucesso de Faraó, será o único a não ser produzido pelo grupo, que depois deste assume a produção total dos discos e shows do grupo .

O Olodum foi, então, " o grande sucesso do verão 1986/87 , com a composição Faraó. Sendo a mais executada do carnaval de 1987, desconheceu as fronteiras entre o bloco afro e o bloco de trio, sendo imediatamente gravada por duas pequenas bandas de trio e, meses depois , pelo próprio Olodum . No espaço de um ano e meio , o Olodum passou a figurar entre os grupos de maior sucesso de execução e vendas em Salvador e em alguns espaços de público em São Paulo, Rio de Janeiro e outras capitais do Nordeste. Apresentava-se também em várias cidades , cumprindo um programa que só foi exeqüível porque o grupo também assumiu o desafio de um padrão empresarial de gerenciamento contando, em seu organograma, com um número considerável de projetos e trabalhos. " ⁵¹

Segundo João Jorge, " Nós ficamos embevecidos com o fato de o 'Carnaval do Egito' ter lançado o Olodum para a sociedade, para a mídia televisiva , para a mídia escrita, e também para que as classes média e alta comesçassem a ver que havia alguém dentro do movimento negro, que estava pensando, que tinha processos, que tinha história, que sabia o que estava fazendo, e acho que aquele carnaval provocou uma grande polêmica ."

A música foi a responsável por esses primeiro reconhecimento, segundo João Jorge : " É claro que a música empurrou isto, a sua letra falando de um país negro, país da África, que era mostrado e ensinado na escola como país de brancos , causou controvérsias. A primeira reação foi de negação, a segunda foi a de dizer que era verdade mas que não era bem assim, a terceira foi a de que 'vocês não podem contar essa história'; só que aí a música já tinha passado para as camadas populares; porque não foi uma coisa que nasceu porque o rádio tocou . A nossa música foi pro rádio, dos

⁵¹ Moura, Milton , " A música como o eixo de integração diferencial no carnaval de Salvador" , trabalho apresentado na XXa. Reunião da Associação Brasileira de Antropologia - ABA - Salvador, abril de 1996 , pg. 7.

bairros populares para dentro dessas estruturas . Criou um marco e a organização soube aproveitar isso, penetrando na sociedade através da música, levando a nossa cultura a um universo maior de pessoas . " ⁵²

O sucesso de Faraó, de fato, teve a mesma trajetória que tradicionalmente tem a cultura popular : da periferia para o centro . Surge no ensaio do bloco e vai tomando corpo através da divulgação "boca a boca" e quando chega aos rádios, jornais e televisões , já é um sucesso .

Em artigo para o jornal *A Tribuna da Bahia* , a jornalista Cíntia Campos fala da "Revolução Faraó" : " E foi pelas cinturas de Salvador que Faraó armou uma pequena revolução . O gerente de programação das rádios Sociedade e Itapoan FM , Cristovão Rodrigues, conta que nos seus 20 anos de rádio viu poucos sucessos tão avassaladores como o tema do Olodum. "Só vi um caso parecido, que foi com " A Última Canção" , no começo dos anos 70" . Convém lembrar que esta música, gravada pelo cantor Paulo Sérgio, teve o dom de permitir a seu intérprete superar a vendagem de Roberto Carlos, no ano de seu lançamento. "Faraó é disparada a música mais pedida aqui na FM, diz Rodrigues. Chega a receber mais de noventa pedidos por tarde, sendo executada dez vezes por dia pela emissora . " Se a gente fosse satisfazer a vontade do público, tocava Faraó o tempo todo . ". E aí que está a revolução apresentada pela música . Os ouvidos do público estão acostumados aos sucessos 'trabalhados' pelas gravadoras . O processo é sempre igual : grava-se o disco, as FMs divulgam, aparece o 'clip' no Fantástico e está feito o estrondo de vendas . Com Faraó foi diferente a música correu de boca em boca, a partir dos ensaios do Olodum, no período pré-carnavalesco. Gerônimo, pai de *Jubiabá* e *Eu sou Negão* , incluiu Faraó no repertório de seus shows . A Banda Mel ouviu, gostou e cantou do alto do trio, na quinta-feira de Momo. Sem estar impressa em disco, Faraó se impôs nas rádios de Salvador , através de gravações em fita . São quatro gravações ao todo . A da Banda Mel, tocada pela Itapoan FM , a da Banda Reflexus, tocada pela FM Itaparica , a de Margareth Menezes e Djalma Oliveira, e a de Betão, que é integrante do Olodum. " ⁵³

⁵² Cf. Dantas, Marcelo , op. cit., pg. 48 .

⁵³ *Tribuna da Bahia* , 04 de maio de 1987.

No carnaval de 1988 , já consolidado o sucesso do bloco com Farão , o grupo traz o tema “ Ilha de Madagascar” , onde a principal música do enredo “Madagascar Olodum “ segue o mesmo sucesso do ano anterior e, mais uma vez , se nota o trabalho de pesquisa realizado pelo grupo .

Madagascar Olodum

Criaram-se vários reinados
 O ponto de imerinas ficou consagrado
 Rambosalama o vetor saudável
 Ivato, cidade sagrada
 A rainha Ranavalona
 Destaca-se na vida e na mocidade
 Majestosa negra
 Soberana da sociedade
 Alienado pelos seus poderes
 Rei Radama foi considerado
 Um verdadeiro meiji
 Que levava seu reino a bailar
 Bantos, indonésios, árabes
 Se integram à cultura malgaxe
 Raça varonil, alastrando-se pelo Brasil
 Sankara, Vatholay
 Faz deslumbrar toda nação
 Merinas povos tradição
 E os mazimbas foram vencidos pela invenção

lê ê ê sakalavas onaê
 la a a sakalavas onaa
 Madagascar, ilha, ilha do amor

E viva pelo pelourinho
 Patrimônio da humanidade
 É pelourinho, pelourinho
 Palco da vida e negras verdades
 Protestos, manifestações
 Faz o Olodum contra o apartheid
 Juntamente com Madagascar
 Invocando igualdade, liberdade a reinar

lê ê ê sakalavas onaê
 la a a sakalavas onaa
 Madagascar, ilha, ilha do amor

Ayê ê ê Madagascar
 Ayê eu sou o arco-íris de Madagascar

E eu disse ayê
 Ayê ê ê Madagascar Olodum
 Ayê eu sou o arco-íris de Madagascar

Iê ê ê sakalavas onaê
 la a a sakalavas onaa

(música de Rey Zulu)

As músicas do Olodum rompem as fronteiras da Bahia e se espalham por todo o país . No carnaval de 1990 o sucesso será "Revolta Olodum", do disco " Do deserto do Saara ao Nordeste Brasileiro", seu terceiro disco , lançado em 1989 , mesmo ano em que o grupo recebe o Prêmio Sharp de Música. "Revolta Olodum , procura mais uma vez mostrar a história "não oficial" do Brasil , mostrando os seus personagens marginalizados, como Antonio Conselheiro e Lampião , os povos negros que vieram escravizados ao Brasil , como os mandingas e malês, e o povo do nordeste .

Revolta Olodum

Retirante, ruralista, lavrador
 Nordestino, Lampião, salvador
 Pátria sertaneja
 Independente
 Antonio Conselheiro
 Em Canudos presidente
 Zumbi em Alagoas comandou
 Exército de ideal
 Libertador
 Sou mandinga
 Balaiada
 São malê
 Sou búzios
 Sou revolta
 Arerê
 Ô Corisco
 Maria Bonita mandou te chamar
 Ô Corisco
 Maria Bonita mandou te chamar
 É o vingador de Lampião
 É o vingador de Lampião
 Êta cabra da peste
 Pelourinho, Olodum

Somos do Nordeste
Etá Etá
Etá tá ra tá tá
Êta cabra da peste
Pelourinho, Olodum
Somos do Nordeste

(música de José Olissan - Domingos Sérgio)

Será o sucesso comercial da banda Olodum e do bloco que irá criar as condições materiais para que os projetos sociais do grupo possam ser efetivados . O Olodum cria, a partir desse sucesso, uma estrutura organizacional completamente diferente daquela utilizada pelos blocos tradicionais e passa a se constituir em uma ONG (organização não governamental) , com reconhecimento internacional do seu trabalho junto à comunidade do Maciel/Pelourinho.

Essa organização terá a seguinte estrutura : " o núcleo básico da organização, nesse período, foi estruturado num organograma que a um só tempo reflete à hierarquia de poder e decisão e o encadeamento das ações segundo uma lógica assim definida : no topo , a Assembléia Geral, como instância máxima de decisão , de uso parcimonioso, apenas em ocasiões especiais; em seguida, a Diretoria Executiva, a esfera de poder efetivo dentro da organização; depois, a Diretoria Administrativa, com a responsabilidade de viabilizar as decisões , com o apoio do Conselho Consultivo multidisciplinar, imediatamente após, as Assessorias, para alimentar de informações os núcleos decisórios e, finalmente, os Colaboradores/Voluntários, formados por simpatizantes do Olodum e que reúnem desde cidadãos comuns até especialistas em áreas diversas .

A Diretoria Administrativa tem sob a sua responsabilidade o controle de atividades diversas que estão a cargo da Diretoria de Intercâmbio Internacional, os setores de Infra-estrutura, Finanças, Sonorização, Artes, Secretaria de Imagem/Fotografia e Vídeo, Esportes, Comunicação, Cultura/Educação, Social e Patrimônio . Cada setor faz o seu trabalho com

autonomia, numa estrutura de trabalho participativa, mas tendo sempre a supervisão da cúpula administrativa.

As assessorias servem para alimentar o Olodum de informações especializadas que serão úteis na tomada de decisões . Elas envolvem as áreas de Política/Parlamentar, Economia, Intercâmbio Internacional, Relações de Trabalho , Comunicação, Produção , Projetos, Secretaria, Comunidade e Eventos. Nota-se a preocupação do Grupo Olodum de manter-se permanentemente preparado para agir nas várias áreas e responder às demandas externas, além de implementar com segurança as mudanças e ampliações estrategicamente elaboradas .

Essa estrutura de organização - com 26 diretores e 32 conselheiros - é o sustentáculo do funcionamento do Olodum que, a partir do que chamamos de entidade-mãe - o Grupo Cultural Olodum - subdivide-se em duas vertentes lucrativa e não-lucrativa, que , por seu turno, englobam, cada uma numa direção, as várias áreas de atuação artístico-econômico e político-social , desde campanhas de prevenção à AIDS até excursões internacionais da Banda Olodum. " ⁵⁴

Com essa sua estrutura dualista, onde há uma parte lucrativa e outra não lucrativa e de caráter social, o Grupo Cultural Olodum consegue viabilizar as suas propostas sociais e educativas e , ao mesmo tempo, coloca-se em visibilidade na mídia , através dos seus sucessos musicais , gerando com isso sua autonomia em relação a esses seus projetos . A parte lucrativa refere-se ao Bloco Olodum (empresa) e a parte não-lucrativa tem sua estrutura firmada na Fundação Olodum.

É através da Fundação Olodum que o grupo atua junto à comunidade e concretiza suas propostas de educação . Entre os projetos da Fundação estão o Rufar de Tambores e a Escola Criativa Olodum.

O projeto Rufar de Tambores tem como ações básicas "o intercâmbio internacional , já estabelecido com os Estados Unidos, a África, a Europa e a América Latina ; a luta em defesa dos Direitos Humanos, que tem como base de atuação o SOS Racismo e o grupo Mulher Negra, contra a discriminação sexual e racial. Na estratégia de crescimento para os próximos

⁵⁴ Dantas Marcelo, op. cit., pg. 55/56.

dez anos está prevista a entrada em funcionamento de um jornal, um rádio, uma emissora de televisão no sistema UHF, e a consolidação da Fábrica de Carnaval, que servirá como frente de trabalho para a população local durante o ano inteiro, e que fornecerá produtos para a Boutique Olodum, além de confeccionar fantasias, adereços e instrumentos. “⁵⁵

Com relação à Escola Criativa Olodum, esta pretende não ser um substituto da escola tradicional, mas sim um complemento a esta, transmitindo conceitos fundamentais, como “ cidadania, negritude, direitos humanos, etc. Existe aqui uma estratégia de formar cidadãos negros com consciência da negritude e dos valores da raça, desde a infância. “⁵⁶

Também há a Banda Mirim, formada por meninas e meninos do Maciel/Pelourinho, que tem caráter profissionalizante, já que aqueles que mais se destacam, a partir dos 17 anos, passam a ser incorporados pela Banda Olodum.

Na Banda Mirim, “ as 200 crianças que a compõem, por um lado têm espaço para desenvolver seu talento musical - uma alternativa real de profissão, principalmente numa cidade de tão inesgotável mercado para esse produto - e, por outro, recebem um cachê por cada apresentação, contribuindo economicamente para a família, obtendo com isso uma valorização do seu papel na comunidade e encontrando aí uma alternativa à vida na rua. “⁵⁷

A atuação política do Olodum também pode ser destacada como um diferencial de atuação, com relação aos demais blocos afro.

Em 1989, o Olodum, em conjunto com grupos do movimento negro da Bahia, defende na Assembléia Legislativa a criação de um capítulo sobre o negro. Em 05 de outubro, é aprovada a nova Constituição do Estado da Bahia, e nela está presente um capítulo sobre o direito dos negros, fato inédito em todas as constituições estaduais.

Segundo João Jorge, “ O movimento social da Bahia escreveu de uma forma organizada uma das mais bonitas páginas da nossa história, ao incluir na Nova Constituição Estadual da Bahia um capítulo sobre o negro,

⁵⁵ Dantas, Marcelo, op. cit., pg. 59.

⁵⁶ Idem, pg. 59.

⁵⁷ Ibidem, pg. 69.

com abrangência e definições sobre o caráter da sociedade baiana, sobre o relacionamento da África do Sul e suas empresas na Bahia, sobre a introdução de disciplinas relativas à contribuição afro-baiana , sobre a formação de pessoal das Polícias Militar e Civil. A iniciativa do Grupo Cultural Olodum , da União de Negros pela Igualdade (UNEGRO) e da Associação dos Professores Licenciados da Bahia (APLB) , com o apoio de um grande pool de entidades, e com a mobilização cívica em torno dos deputados estaduais, terá certamente ampla repercussão econômica, social e política entre todos os baianos e provavelmente influenciará todo país na elaboração das Constituições Municipais - as Leis Orgânicas dos Municípios. " ⁵⁸

O texto final da Constituição Estadual da Bahia apresenta o seguinte capítulo :

Capítulo XXIII

Do Negro

Art. 286 - A sociedade baiana é cultural e historicamente marcada pela presença da comunidade afro-brasileira, constituindo prática do racismo crime inafiançável e imprescritível, sujeito a pena de reclusão, nos termos da Constituição Federal .

Art. 287 - Com países que mantiverem política oficial de discriminação racial , o Estado não poderá :

I - admitir a participação, ainda que indireta, através de empresas neles sediadas, em qualquer processo licitatório da Administração Pública direta ou indireta;

II - manter intercâmbio cultural ou desportivo, através de delegações oficiais.

Art. 288 - A rede estadual de ensino e os cursos de formação e aperfeiçoamento do servidor público civil e militar incluirão em seus programas disciplinas que valorizem a participação do negro na formação histórica da sociedade brasileira.

⁵⁸ Olodum - Estrada da Paixão, op. cit. , pg. 116

Art. 289 - Sempre que for veiculada publicidade estadual com mais de duas pessoas , será assegurada a inclusão de uma da raça negra.

Art. 290 - O dia 20 de novembro será considerado, no calendário oficial, como Dia da Consciência Negra .

Ao lado da sua atuação junto à comunidade do Maciel/Pelourinho e sua difusão para todo o Brasil , o Olodum vai lançar seu olhar para fora e ter uma carreira efetivamente internacional . Os tambores vão rufar muito longe .

Desde que se organiza estatutariamente, o Olodum sempre teve a previsão de estar atuando com os olhos voltados também para o exterior , contando para isso com uma Diretoria de Intercâmbio Internacional . A partir de 1990 o grupo dará o seu definitivo passo para uma carreira e um reconhecimento internacional .

Em 1988, Paul Simon é apresentado aos tambores do Olodum por Milton Nascimento e convida o Olodum para tocar em uma faixa de seu novo disco . A canção é "The Obvious Child" e esta participação chama a atenção da imprensa internacional sobre o grupo. " Em 1990 o clipe com imagens da Bahia e do Maciel/Pelourinho abandonado aparece nas telas de televisões de 140 países . O Olodum se transforma no mais novo e num dos mais bem sucedidos produtos de exportação da música brasileira. " ⁵⁹

Em 1991, o Olodum se apresenta ao lado de Paul Simon no Central Park, em Nova York, para um público de 750 mil pessoas. Em seguida, a banda, sozinha, faz shows em 17 cidades americanas e 2 canadenses.

No ano seguinte, uma turnê por quase todo o mundo : América do Sul , Europa e Japão sacodem ao som do samba-reggae . " O grupo intensifica as viagens internacionais : Argentina, Chile, Japão, Dinamarca, Espanha, França , Bélgica, Holanda , Noruega, Suíça. Canadá e Alemanha . O Olodum bate o recorde de permanência de uma banda brasileira na Europa , passando quatro meses . É assinado em Paris, na

⁵⁹ Rodrigues, João Jorge. *Olodum - Estrada da Paixão*, op. cit., pg. 17.

França, um acordo de cooperação entre o Olodum e a associação Ossu du Bois , para intercâmbio com imigrantes do norte da África . ⁶⁰

A entrada do Olodum nesse circuito " já viabilizou parcerias fundamentais num intercâmbio de influências musicais estratégico para a constante revitalização da sonoridade do grupo . Assim, o Olodum já se associou a Jimmy Cliff , Sadan Watanabe, Wayne Short ,David Byrne, além do próprio Paul Simon . " ⁶¹

Finalmente, a apresentação do Olodum junto com Michael Jackson, mais uma vez nas ruas do Pelourinho , um Pelourinho agora restaurado e cartão postal de Salvador . O clipe gravado com o cantor norte-americano, o qual é muitas vezes acusado de querer distanciar-se de sua raça negra , tem o cantor usando uma camiseta com o logotipo do Olodum e cantando junto com a bateria de mestre Neguinho do Samba e sua batida inconfundível . É o Olodum junto a um dos mais famosos ícones da cultura internacional popular desse final de século .

Houve, entretanto, uma certa hesitação em aliar a imagem do Olodum a Michael Jackson, em razão dessa sua suposta negação da raça negra. No debate duas posições se confrontaram , " uns achavam que, considerada a ascendência proletária e os compromissos ideológicos do grupo, seria 'comercial' demais estrelar um vídeo jingando com um pop star acusado de renegar a negritude e inserido no grande negócio de manipulação mundial de mercados musicais . Outros defendiam o projeto justamente porque o grande objetivo de qualquer músico, afinal, é ser visto, ouvido e comprado pelo maior público possível . Na decisão pesou o argumento sintetizado por Billy : ' Na nossa cabeça ele continua sendo negro de qualquer jeito' . " ⁶²

De bloco afro a holding cultural , passando a ser elemento da cultura internacional popular que se forma a partir do processo de globalização, através do qual se dá o processo de difusão das diferenres culturas , onde o pensamento da indústria cultural é : "think local act global" .

⁶⁰ Idem, pg. 18.

⁶¹ Dantas, Marcelo op. cit., pg. 76

⁶² "Olodum , a fábrica do ritmo" , *Playboy*, fevereiro de 1997, pg.77

Do Pelourinho para o Central Park , o Olodum passou de bloco afro a produtor de "world music", ouvido nos quatro cantos do mundo :

Nossa Gente (Avisa lá)

Avisa lá que eu vou chegar mais tarde, o yê
 Vou me juntar ao Olodum que é da alegria
 É denominado de vulcão
 O estampido ecoou nos quatro cantos do mundo
 Em menos de um minuto : em segundos
 Nossa gente é quem bem diz é que mais dança
 Os gringos se afinavam na alegria
 Os deuses igualando todo encanto e toda a transa
 Os rataplãs dos tambores gratificam
 Quem fica não pensa em voltar
 Afeição a primeira vez
 O beijo - batom que não vai mais soltar
 A expressão do rosto identifica
 Avisa lá avisa lá avisa lá o o
 Avisa lá que eu vou

(Música de Roque Carvalho)

4. Timbalada, axé music e outros sons

Antes mundo era pequeno
 Porque a Terra era grande
 Hoje mundo é muito grande
 Porque Terra é pequena
 Do tamanho da antena
 parabolicamará
 Ê volta do mundo, camará
 Ê ê, mundo dá volta, camará

(Parabolicamará - Gilberto Gil)

O resultado das ações dos blocos afro, desde o pioneiro Ilê Aiyê, trouxe transformações consideráveis, tanto em termos musicais quanto sociais, de modo que as "novidades" musicais que a eles se seguiram já se beneficiaram desse trabalho inicial.

Segundo Milton Moura, "Um olhar atento permite constatar o quanto cresceu a auto-estima dos jovens e adolescentes negro-mestiços nos últimos 20 anos. Boa parte deles vive uma vaidade inequívoca de sua identidade étnica. Continuam sendo abordados pela polícia a caminho dos ensaios dos blocos e shows de pagode, devendo apresentar os documentos para não serem espancados e/ou detidos. Por outro lado, os ensaios de bloco e os shows de pagode nos bairros não são mais molestados pela polícia de forma tão agressiva como antes, permanecendo a prática eventual de revistar os homens, porém sem espancamento. Além disso, a figura do artista não é mais equivalente à de um marginal. Tudo isto é um ganho político não mensurável em termos convencionais, mas apreciável em termos de experiência de identidade. Enfim, a representação que faz de si mesmo a população negra de Salvador, sobretudo as faixas etárias mais jovens, é muito mais positiva que nos anos 60, e isto se deve às transformações no âmbito das práticas musicais."⁶³

Novas experiências musicais que surgem, a partir dos anos 80 e, principalmente, nos 90, já podem partir de um outro patamar, com a questão da valorização das raízes africanas já incorporado ao panorama musical brasileiro, como atesta o sucesso nacional do Olodum.

A Timbalada, criada por Carlinhos Brown, em 1989, está entre essas novidades que, se por um lado pertence genealogicamente a esse movimento, tendo nele a sua filiação, por outro, está se lançando num mundo onde também a música se insere num mundo onde as culturas se globalizam.

A preocupação maior da Timbalada passa a ser a pesquisa de ritmos e a valorização dos músicos. "Pilotada e idealizada por Carlinhos

Brown, a Timbalada surgiu como uma forma de resgatar o som vindo dos timbaus, que há muito tempo estavam restritos à percussão dos terreiros de candomblé . A pesquisa começou em 1989 e chega com um mix de ritmos dançantes , promovidos por um grupo de percussionistas a serviço da alegria . Elemento do cotidiano de Mr. Brown e dessa galera do Candeal (bairro popular de Salvador e, agora, chique) contribuíram para inspirar Carlinhos Brown, que usou latas, baldes, tampas de panelas e timbaus , estes usados como base rítmica , para criar a Timbalada . Os seus praatuns a diferem das outras bandas baianas e são recheadas de idéias, ritmos, poesia, miscigenação e música popular brasileira . (...) . No verão de 1989, rolaram os primeiros ensaios da Timbalada e a galera do agito , nativos e turistas, não perdem tempo . Começou a invadir o Candeal , nos domingos , para conferir a fusion-pop da Timbalada , com muito samba-de-roda, ijexá, marujada, xote, merengue, rock, funk e muito mais . Uma fórmula que libera a adrenalina e eletriza multidões.”⁶⁴

Quando Carlinhos Brown pinta seus timbaleiros com desenhos tribais , estilizados, pois estamos falando uma produção cultural imersa no processo de globalização e com referências culturais tão diversas como o ijexá e o rock , e diz que se anos atrás eles saíssem desse jeito nas ruas seriam presos, ele está resumindo o processo que ocorreu de destacar os elementos da cultura afro e tirá-los da marginalidade.

Segundo Milton Moura, a Timbalada, “já nos anos 90, criada em torno do carisma atribuído a Carlinhos Brown, que inaugura o que alguns chamam de afropop, em sintonia com a antiga tradição das batucadas, mas sem uma preocupação em se definir em função do caráter de bloco afro , contando já com uma banda fortemente marcada pelos sopros, sobretudo o trombone de Augusto Conceição . Em termos de forma musical, a Timbalada poderia ser caracterizada como uma batucada moderna , com os pés nas tradições musicais do Recôncavo e com os olhos na cena mediática global . ”

⁶⁵

⁶³ Moura, Milton. “A música como eixo de integração diferencial no carnaval de Salvador”, op. cit., pg. 10.

⁶⁴ História da Timbalada, reproduzida do site oficial do grupo na Internet (<http://www.uol.com.br/timbalada>) .

⁶⁵ Milton Moura, op. cit., pg.8

A Timbalada surge no cenário da música baiana quando o "resgate" da cultura africana já vinha sendo feito a quase vinte anos, pelo Ilê , anos 70, e Olodum , anos 80, de modo que a preocupação em enfatizar a questão da negritude não aparece como fundamental no trabalho da Timbalada. Sua preocupação maior é o trabalho de pesquisa rítmica , não só os ritmos ligados à cultura local , e também ser uma forma promover as pessoas , a comunidade , através da música e da cultura . Menos o grupo e mais o indivíduo, esta é , na essencial, a preocupação da Timbalada.

"A Timbalada se desvia dos outros dois grupos na compreensão e definição de estratégias políticas contra a marginalização e segregação racial. Tanto o ilê Aiyê quanto o Olodum tem um discurso confrontativo e claro contra a discriminação racial. O Ilê enfatizou a marca do negro, criou um 'mundo negro' restrito inclusive a mestiços, utilizando a tradição afro-baiana como ideologia e mito . O Olodum com seu discurso multiracial, explorou o valor simbólico e econômico da cultura afro-baiana e numa postura mais ecumênica disseminou sua luta anti-racista para um público mais amplo, em circuitos mais amplos, correndo o risco de perder o controle e fragilizar o conteúdo desta luta. Diferente do Ilê , enfatizou a origem negra baiana . Neste caso, é negro quem se reconhece , é reconhecido ou quer ser reconhecido como tal . A Timbalada, por outro lado, enfatiza a pessoa do indivíduo . Aquele ao mesmo tempo comprometido com a coletividade, mas com poder de decisão e escolha. Portador de emoções e sentimentos individualizáveis , capaz de reescrever ou interferir no seu destino. Assim, a Timbalada se busca a sofisticação da produção musical, da pessoa do músico e de seu exercício artístico . Ao invés de se pesquisar culturas africanas , se pesquisa ritmos musicais difundidos na Bahia. Sua música é para consumo de brancos, negros e mestiços, pobres e ricos. " ⁶⁶

A vocação da Timbalada, e de Carlinhos Brown, está na sua atuação na formação de músicos, tanto assim que são vários os projetos educativos realizados no Candeal . Entre esses, destaca-se a Pracatum - Escola Profissionalizante de Músicos de Rua , com previsão para inauguração

⁶⁶ Alves, Arivaldo de Lima "O fenômeno Timbalada . Cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça.", trabalho apresentado na XXa. reunião da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) , Salvador, abril, 1996 , pg. 3.

em maio de 1998, e que pretende atender a 200 alunos. Este projeto inclui até um estúdio de gravação a ser inaugurado no bairro e tem patrocínio da Fundação Vitae, Fundação Abrasso (Credicard), Unicef e BNDES.

O ritmo, afinal, é o que tem todos esses grupos em comum, uma batida que não deixa ninguém indiferente, uma batida que, como alertava Nina Rodrigues no século XIX, era a responsável pelos transe nos rituais religiosos praticados pelos negros. Com relação à percussão Carlinhos Brown assegura que, "entender de percussão é conhecer a história da espiritualidade. Porque a gente toca para o corpo e desloca uma onda sonora que é sentida pelo corpo humano, mesmo que não seja percebida pela mente. a percussão entra pelos poros. Sou capaz, de alto do trio elétrico, de ver uma pessoa parada na multidão e emitir um som para que ela volte sua atenção para mim. (...). Estudar percussão é estudar a história da civilização porque todos sabem que a música foi primeiro o ritmo, a percussão."⁶⁷

A partir do carnaval, os blocos afro e os blocos de trio passaram a ter um trânsito de músicos e músicas, que se firma com os sucessos do Olodum e os ritmos da música negra desses blocos vão entrar também na composição daquilo que se convencionou chamar "axé music" e que vem a ser essa música produzida por artistas baianos e com forte ligação com o carnaval. Entre os nomes que se destacam podemos citar Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Netinho, banda Chiclete com Banana.

O rótulo de "axé music" foi dado pela mídia e, segundo esta, esta música "apareceu nas ruas de Salvador sob forte influência dos blocos afros. Estes blocos criaram um tipo de música batizada de samba-reggae, que uniu o molejo do reggae jamaicano com a intensa percussão brasileira. Axé no dialeto iorubá quer dizer força e energia da natureza, ou seja, uma saudação. Para rotular o novo som que pipocava nas rádios e ruas de Salvador, a imprensa local ironicamente batizou o ritmo de axé music, uma variação pop do samba-reggae."⁶⁸

"Enfim, desfila a música do jovem negro-mestiço, partilhado o sucesso e o triunfo do carnaval moderno, em cima o trio elétrico. Seja o trio

⁶⁷ "Carlinhos Brown consegue mudar seu destino", *O Estado de São Paulo*, 06/07/96, pg. D-12 e D-13.

⁶⁸ "O verão do remelexo", *Isto É*, 14/01/98, pg. 78.

'Eva", seja o trio do 'Araketu' . É a universalização do trio como veículo para chegar às multidões, sendo importante, neste processo, o vocabulário referido ao grande símbolo da Negritude." ⁶⁹

Os números de discos vendidos por esses artistas ultrapassa a marca de um milhão de discos e se transformou em um maiores sucessos da indústria fonográfica brasileira . Somente o último disco do grupo baiano É o Tchan, que teve em Carla Perez sua mais famosa integrante, vendeu 2 milhões de cópias . A Banda Cheiro de Amor, vendeu nesse mesmo verão 1,5 milhão de cópias e a Banda Eva, de Ivete Sangalo, 1,2 milhão . ⁷⁰

Uma outra vertente da música popular vai estar indiretamente ligada a todo esse movimento . O pagode , que originalmente era um encontro de músicos para tocar samba, populariza com esse nome uma expressão musical ritmicamente menos ligada aos ritmos africanos, às batidas percussivas , e mais ao suingue . Os grupos que tocam esse tipo de música são em geral formados por vários negros e tem como distintivo o fato de coreografarem as suas apresentações e se vestirem de forma a distingui-los enquanto grupo musical, numa formação que lembra muito as bandas de soul music dos anos 70.

O pagode original, " surgiu nos subúrbios cariocas como rodas musicais de fundo de quintal . Cavaquinho, violão de sete cordas e percussão formam o set sonoro. Repaginado, o novo pagode introduziu metais, teclados e recebeu influência da soul music . No Brasil, as referências são Tim Maia e Jorge Ben Jor . " ⁷¹

As vendagens desses grupos também são extraordinárias : Só Para Contrariar, 2 milhões de cópias, Negritude Júnior, 600 mil . ⁷²

Ainda que sua música não seja fortemente marcada pela batida característica da música negra brasileira, que origina o samba e toda essa música negra dos anos 70/80 , do Ilê e Olodum, é muito interessante notar que a afirmação da raça aparece nos nomes desses conjuntos . Entre os vários grupos de sucesso, podemos destacar o Negriturde Jr. Só Preto Sem

⁶⁹ Milton Moura, op. cit., pg. 11 .

⁷⁰ "O verão do remelexo", op. cit., pg. 77-79.

⁷¹ Idem, pg. 78.

⁷² "Verão do remelexo", op. cit.

Preconceito , Raça Negra, entre outros, onde há a preocupação em destacar sua ligação com a raça negra .

Sobre esta característica dos grupos de pagode, em reportagem sobre o grupo Raça Negra, observa o jornalista Celso Masson , " O grupo, como o nome sugere , é formado por sete músicos negros .Em geral, mesmo nos gêneros cultivados primordialmente por músicos negros, como o rap e a axé music , os líderes de vendagem são brancos, como Gabriel o Pensador e Daniela Mercury . Isso torna o feito do grupo , líder absoluto das paradas, mais significativo ainda. " ⁷³

Este sucesso é nacional e toma conta das grandes rádios, que acabam se rendendo ao sucesso que começa nas ruas . Na Cidade FM , maior audiência da Grande São Paulo, 60% da programação é preenchida pelo pagode . Também tocam axé music, que segundo seu diretor artístico, Marcelo Braga, " é o som preferido pelos jovens das classes A e B." ⁷⁴

De fato , a indústria fonográfica brasileira não tem do que se queixar . Em 1995, o mercado brasileiro foi o que mais cresceu no mundo inteiro . A participação do produto nacional cresceu de 58% para 63% da participação nas vendas . ⁷⁵

Essa marca, de 63% de participação de músicas nacionais, significa que, de cada cinco discos vendidos, 3 são de artistas brasileiros . " Com esse desempenho, o Brasil passou o México e é hoje , entre os grandes mercados do Ocidente, o que tem maior participação do produto local. Ouve-se mais música brasileira no Brasil do que francesa na França (44%), alemã na Alemanha (33%) ou inglesa na Inglaterra (51%). Entre os dez maiores mercados, à parte os Estados Unidos, o Brasil só perde para o Japão em desempenho do produto nacional - os países orientais e árabes sempre foram refratários à música que vem do ocidente." ⁷⁶

O número de unidades vendidas pela indústria fonográfica brasileira passou de 34 milhões , em 1992, para 75 milhões , em 1995. Isso

⁷³ "Jovem Guarda Negra", *Veja*, 22/05/96, pg. 138-140.

⁷⁴ "Verão do remelexo", *op. cit.*, pg.78.

⁷⁵ "Música brasileira esmaga a americana no mercado de discos que mais cresce em todo o mundo", *Veja*, 20/03/96, pg.114-116.

⁷⁶ *Idem*, pg. 115.

resulta em um montante de mais de 700 milhões de dólares por ano , colocando-se como a sétima indústria fonográfica do mundo .

Segundo a revista *Veja*, " Produzir discos no Brasil sempre foi uma atividade atraente por causa do subsídio . Desde 1969, uma gravadora pode abater 70% de seu ICMS na produção de discos de artistas nacionais . Só isso , porém, não basta para explicar por que fazer música no Brasil é um negócio tão bom . Há outros países em que a atividade musical também é subvencionada , como a França , onde as rádios têm que tocar 40% de música local , e o governo tem um fundo para a gravação de clipes e o patrocínio de excursões internacionais . No Brasil, além do subsídio aos discos, há uma série de fatores que contribuem para fazer daqui um paraíso para quem ganha dinheiro com música popular . Para entender o que ocorre , vamos examinar as duas últimas ondas da música brasileira, a axé music e o pagode. Muito antes do estouro de Daniela Mercury, que trouxe junto com ela vários artistas da boa terra , entre eles o Gerasamba [atual É o Tchan] , a sensação do verão , os músicos baianos já ganhavam fortunas com seus trios elétricos . Ou seja, as gravadoras nada mais fizeram do que pegar carona num movimento que já existia , com artistas que já tinham público . O mesmo ocorreu com o samba,, que já lotava casas noturnas de São Paulo antes de virar a nova onda do mundo do disco , com o estouro da Raça Negra (1,4 milhão de discos vendidos) . 'Em qualquer país do mundo , os movimentos musicais começam nas ruas , não são criados nas salas dos executivos ' , diz o belga Jozeph Govaerts, diretor-presidente da gravadora EMI no Brasil . "Mas no Brasil, onde há tantas festas populares, como o carnaval, esses movimentos surgem em um número bem maior, lançam raízes e ganham público mais rapidamente. ' " ⁷⁷

Há ainda um grande diferencial acerca da música brasileira, apontada por esta reportagem : " O Brasil é também um dos poucos países cuja música típica, no caso o samba, está no topo das paradas de sucesso . Na Argentina, desde a morte de Astor Piazzolla, não há nenhum movimento que se preocupe em revitalizar o tango, restrito às formas tradicionais tocadas nas casas de shows para turistas . Não se tem notícia também de algum

⁷⁷ "Música brasileira esmaga a americana ...", op. cit., pg. 116.

artista que esteja preocupado, por exemplo, em modernizar a tarantela na Itália. já o samba, que de tempo em tempo declaram morto, ressuscita sempre (é só lembrar a bossa nova, o sambalanço, o pagode) e vira campeão de vendagem. ⁷⁸

Depois de um crescimento de 30% entre 1995 e 1996, para 1997 a previsão da indústria fonográfica é de um crescimento da ordem de 10%, na média, mas para gravadoras como a BMG (que tem artistas como Só Para Contrariar- pagode - e Chiclete com Banana - axé music - no seu catálogo) e Polygram (Netinho, Banda Eva e É o Tchan - todos de axé music- , entre outros, são seus contratados) , a perspectiva é de um crescimento de 30% e 25% , respectivamente. ⁷⁹

Em análise do mercado fonográfico brasileiro, a revista Billboard constatou que , em 1997, 70% do repertório das gravadoras é formado por música brasileira , sendo o maior índice entre os países latinos. ⁸⁰

Do samba que se desafricanizou ao pagode que faz questão de ser negro, algo mudou com relação à música popular , que deixou de ter uma preocupação em ser hegemonicamente "brasileira" para poder ser uma música que se faz no brasil com músicos que tem uma matriz cultural que remete à África e a todos os povos negros espalhados pelo mundo, que se relacionam através dos dois lados do "Black Atlantic" ⁸¹ , onde " the instability and mutability of identities which are always unfinished , always being remade".

⁷⁸ Idem, pg. 116.

⁷⁹ "Brazil 1997 : The biz boils down to a healthy summer" , *Billboard* , november 8, 1997, pg. 47-56.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Gilroy, Paul. *The Black Atlantic - modernity and double consciousness* , United Kingdom, Verso, 1993.

ANEXOS







Legendas das Fotos - Capítulo II

- (1) Integrantes do Grupo Ilê Ayiê - Salvador (BA)
Autor : Fernando R. Maynard Filho
- (2) Integrantes do Grupo Olodum - Salvador (BA)
Autor : Fernando R. Maynard Filho
- (3) Integrantes da Timbalada - Salvador (BA)
Autor : Fernando R. Maynard Filho

CAPÍTULO III

Capítulo III - Ritmo e Poesia : o som negro, jovem e urbano do rap

Bob Marley morreu

Porque além de negro era judeu

Michael Jackson ainda resiste

Porque além de branco ficou triste

(De Bob Dylan a Bob Marley - Um Samba Provocação

Gilberto Gil)

1. Funk & Reggae

Ao mesmo tempo em que , na Bahia , os negros estavam procurando reidentificar sua cultura, através do resgate de suas raízes africanas , outros sons se faziam ouvir pelo Brasil. Também eles preocupados em identificar-se como som negro .

O funk chega ao Brasil nos anos 70 e também faz parte do "mundo negro" , influenciado pelo Black Power , Black Panthers e os movimentos pelos direitos civis norte-americanos.

Os subúrbios do Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente, serão o território do funk , a partir da difusão dos bailes onde este som era o dominante . Da mesma forma que o carnaval foi o caminho para o samba e para a música negra baiana, os bailes serão o veículo de disseminação do funk nos grandes centros urbanos . Será a partir desses bailes, uma das poucas alternativas de lazer das periferias e subúrbios , que o funk se consolidará como o som dos jovens negros e mestiços dos grandes centros urbanos , durante as décadas de 70 e 80, quando começa a ser substituído pelo rap na preferência dos freqüentadores desses bailes.

No Rio de Janeiro, esses bailes, segundo Hermano Vianna, são “principalmente uma atividade suburbana. Existem alguns bailes realizados na Zona Sul, geralmente localizados perto de favelas e freqüentados por uma juventude proveniente das camadas de baixa renda, em grande parte negra, exatamente como nos bailes suburbanos e nunca classe média. Os bailes da Zona Sul não se comparam, em tamanho e em empolgação, com os bailes dos subúrbios.”¹

O número de pessoas que compareciam aos bailes, nos anos 80, chegavam a quase um milhão, todos os sábados e domingos, distribuídos em quase 700 bailes diferentes que aconteciam nos finais de semana, em todo o Rio de Janeiro.²

Lazer, para a população de baixa renda, significa se divertir com pouco dinheiro. Isso exclui cinemas, teatros, restaurantes, boates, bares das regiões mais nobres da cidade, shopping centers, enfim, o mundo das classes médias e alta. Sobram as alternativas “baratas”, como a praia, no caso do Rio de Janeiro, e as diversões possíveis no próprio subúrbio/periferia, como o futebol, os bares (botecos) e os bailes.

A música funk tem como base o soul, que por sua vez, é a combinação do rhythm and blues com a música gospel norte-americana. O soul, cujos nomes de destaque são James Brown e Ray Charles, foi um elemento importante dentro do movimento político dos negros norte-americanos e esteve engajado na luta pelos direitos civis, tendo uma função “conscientizadora”. É famosa a frase de James Brown, que servia como “trilha sonora” para a luta dos negros dos Estados Unidos, contra a discriminação e opressão: “Say it loud: I’m black and I’m proud”.

Em 1968, “o soul já se havia transformado em um termo vago, sinônimo de ‘black music’ e perdia a pureza ‘revolucionária’ dos primeiros anos da década, passando a ser encarado por alguns músicos negros como mais um rótulo comercial. Foi nessa época que a gíria funky (segundo o Webster Dictionary, *foul-smelling; offensive*) deixou de ter um significado

¹Vianna, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988, pg. 14.

pejorativo , quase o de um palavrão , e começou a ser um símbolo de orgulho negro. Tudo pode ser funky : uma roupa , um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como funk . " ³

Nos anos 60/70 , a luta dos negros norte-americanos produziu, dessa forma, um som que pudesse ser também um instrumento de luta contra a discriminação e o preconceito . O funk passou a simbolizar o orgulho negro e , dentro de uma estratégia de reafirmar a auto-estima desse grupo , tornou-se um sucesso musical e também comercial .

O movimento funk no Rio de Janeiro dos anos 70 ficou conhecido como "Black Rio" e chegou a ser considerado um movimento subversivo , com alguns das equipes produtoras dos shows indo parar no DOPS para explicar as suas posições "revolucionárias".

Esse período do funk , "foi o período dos cabelos afro, dos sapatos conhecidos como pisantes (solas altas e multicoloridas), das calças de boca estreita , das danças à James Brown , tudo mais ou menos vinculado à expressão ' black is beautiful' . " ⁴

Passada essa fase, em que o funk tinha essa ligação com o movimento dos negros norte-americanos e seus protestos, os bailes funks começaram a chamar a atenção da mídia pela violência, à qual passaram a ser associados .

Nos bailes, os grupos de rapazes e garotas, passaram a ser conhecidos como "galeras" e , entre elas , começaram a haver disputas que extrapolaram os limites dos bailes . As "galeras" de funkeiros começaram a participar de brigas não somente nos bailes e suas redondezas , mas se apropriaram também de espaços fora dos subúrbios . Nas manhãs de sábado ou domingo, galeras rivais se encontram nas praias da zona sul e espalham pânico entre os banhistas .

A revista *Veja* , traça o seguinte quadro das "galeras" : " São grupos de jovens que se juntam para andar em bando e promover arruaças onde quer que apareça uma oportunidade . A denominação 'galera' nasceu nos bailes de música funk dos subúrbios cariocas, onde turmas de bairros,

² Idem,pg.13.

³ Ibidem, pg.20.

morros e favelas formam multidões de até 4.000 pessoas para dançar (...). Os aficionados da arruaça chamam a si mesmo de funkeiros e cultuam os confrontos freqüentes como uma atividade de lazer. " ⁵

A violência que é atribuída aos jovens freqüentadores de bailes funk é, assim como acontece com rap, uma violência que não apenas é praticada por eles mas também uma violência que contra eles é sistematicamente praticada . Mais do que autores, esses jovens, como a maior parte dos jovens das periferias dos grandes centros urbanos, são as vítimas preferenciais da violência, seja policial , do tráfico de drogas, dos matadores em geral .

Em nenhuma outra cidade do Brasil o funk atingiu as proporções que atingiu no Rio de Janeiro, nem mesmo em São Paulo . Quando as lutas dos negros norte-americanos , o Black Power, os Black Panthers , Martin Luther King, Malcom X, as figuras centrais da luta contra a discriminação e pelos direitos civis , ecoaram no Brasil, adquiriram várias formas de assimilação e o funk foi o veículo delas no Rio de Janeiro .

Na Bahia, como vimos, foram recriadas , em conjunto com outros elementos da cultura negra brasileira , sempre remetendo à África, e surgiram os blocos afro e uma reelaboração desses signos ⁶ . No Rio de Janeiro, também em São Paulo, mas com uma intensidade menor , onde as mesmas condições de exclusão social , política e econômica eram vivenciadas pelos negros e mestiços, e onde havia uma linha de separação urbana ainda mais significativa , entre a zona sul e a zona norte , onde estão

⁴ Hermano Vianna, op. cit., pg. 27.

⁵ "Baile só é bom se tiver briga" *Veja* , 20 de outubro de 1992, pg.22.Cf. Yúdice ,George , "A Funkificação do Rio" in *Abalando os 90* , Herschman, Micael (org.) , Rio de Janeiro, Rocco, 1997, pg. 35.

⁶ O funk também figura entre as influências presentes na formação dos blocos afro, em especial no *Ilê Aiyê* . Segundo Antonio Risério, " E a Bahia, graças a determinações culturais óbvias, seria , muito justamente, o cenário onde se daria a passagem do soul ao ijexá, do black ao afro, do funk ao afoxé . " E continua explicando essa passagem através do depoimento de Jorge Watusi, um dos fundadores do *Ilê* : " No Rio de Janeiro, a coisa teve um aspecto mais comercial, aparentemente alienado, porque eles não tinham mesmo nenhuma relação assim tão intensa com a raiz cultural negra . Aqui, na Bahia, foi muito diferente. A consciência veio como moda , é claro. Tinha aquele som, aquelas roupas, etc. Depois, com o tempo, a gente viu que esse lance todo da moda não era lá muito importante. Foi aí que pintou o *Ilê Aiyê* . Eu acho que foi com o *Ilê* que pintou a passagem, que a gente passou de uma coisa para outra. Porque com o *Ilê* veio a coisa de se manifestar no carnaval

localizados os bairros suburbanos , a expressão cultural escolhida como forma de reafirmação identitária foi o funk.

Sobre essa violência associada aos funkeiros , “segundo o Dj Marlboro (Luiz Fernando) , que desde o final da década de 1970 promove bailes, (...)os funkeiros não são fontes, mas vítimas da violência cotidiana, que buscam nas galeras - com nomes de morros e favelas - a pátria que não conhecem.”⁷

No Black Rio, “ os seus bailes tinham um formato didático, pois introduziam personalidades que já eram familiares aos freqüentadores - como personalidades da música e do esporte . Nos bailes do Soul Grand Prix era usada ,com freqüência , uma combinação de elementos da mídia - slides, filmes, fotos, pôsteres , etc. - para inculcar o estilo ‘black is beautiful’ da época”⁸

A questão que se colocava com relação aos bailes funks e sua “reprodução” dos elementos da cultura negra de origem norte-americana, pelo movimento negro brasileiro, era se este tinha um caráter de resistência à cultura dominante ou era apenas um produto do colonialismo cultural .

Os debates sobre o Black Rio, segundo Vianna, “ giravam em torno, principalmente, do tema da alienação e/ou colonialismo cultural . Entidades do movimento negro da época, como o IPCN, resolveram apoiar os dançarinos funk contra seus detratores . Carlos Alberto Medeiros, membro da diretoria do IPCN publicou um artigo no Jornal de Música, onde denunciava a crescente cooptação do samba pela classe média branca e dizia: ‘ É claro que dançar soul e usar roupas, penteados e cumprimentos próprios não resolve, por si só, o problema básico de ninguém . Mas pode proporcionar a necessária emulação - a partir da recriação da identidade negra perdida com a Diáspora Africana e o subsequente massacre escravista e racista - para que se unam e , juntos, superem suas dificuldades ’ .”⁹

O sectarismo, a ideologia nacionalista e a ansiedade histórica e social, segundo Antonio Risério, “impediram que a maior parte da

já com uma orientação mais real, afrobrasileira.” *Carnaval Ijexá*, Salvador, Corrupio, 1981, pg. 31/32.

⁷ *Jornal do Brasil*, 25 de outubro de 1992, pg. 32, citado por George Yúdice , op. cit., pg.36.

⁸ Vianna, Hermano, *O Mundo Funk...*, op.cit., pg. 40 .

intelectualidade brasileira percebesse com olhos livres - olhos novos para o novo - o que estava realmente acontecendo . Mais do que um mero modismo imposto pelos meios eletrônicos de comunicação de massa, veiculando conteúdos ideológicos caros ao imperialismo norte-americano, o black rio apresentava um dado da maior importância . Refiro-me ao fato da identificação do preto brasileiro com o preto norte-americano ter se dado, principalmente, no terreno da negritude . Não foi por outro motivo que os blacks brasileiros, naquele momento, recusaram o rock e o samba. E a verdade é que, com o movimento black jovem , o preto brasileiro ficou, digamos assim, mais negro.”¹⁰

Esse período de conscientização, similar ao que ocorreu na Bahia, mas contrário do que ocorreu lá, não prosperou por muito tempo. Nos anos 80 , esse caráter didático já não está mais presente aos bailes e será transferido para o rap, movimento musical onde a preocupação com a conscientização está na base das suas letras e é seu objetivo.

Na realidade, “ a cultura negra disseminada pelo funk não se traduz numa consciência afro-brasileira. As melodias da música negra norte-americana, que faz referência às políticas raciais e culturais, não são até mesmo entendidas ; os funkeiros adaptaram o léxico inglês na base da homofonia : “ you talk too much” e “I’ll be all you ever need ” são transformadas em expressões em português totalmente sem sentido como “taca tomate” e “ravióli eu comi”. Com exceção do hip-hop e de músicas de pop stars como Michael Jackson, a música negra norte-americana não é ainda muito vendida no Brasil, portanto, não dá lucro para a indústria fonográfica, embora as equipes de som façam seu pé-de-meia nos bailes , e o uso do espaço do samba e dos esportes¹¹ não os amarra a uma cultura nacional. “¹²

A música estrangeira corresponde a apenas 30% do mercado fonográfico brasileiro ¹³ e , assim sendo, há pouco interesse das gravadoras

⁹ Op. cit., pg. 28 .

¹⁰ Risério, Antonio, *Carnaval Ijexá*, op. cit., pg. 31.

¹¹ Os bailes funk , no Rio de Janeiro, costumam acontecer em quadras de escolas de samba ou em ginásios de esportes .

¹² Yúdice, George op. cit., pg. 43/44.

¹³ Sobre o mercado fonográfico brasileiro ver capítulo II.

na divulgação do funk norte-americano. Curiosamente, esse movimento não conseguiu produzir nenhum cantor/grupo nacional de sucesso. Alguns interpretes, como Tim Maia e Cassiano, fizeram sucesso com músicas de balanço soul e funk, mesmo mais recentemente, Fernanda Abreu e o grupo Funk'n Lata . Mas esses sucessos não foram suficientes para consolidar o funk nacional.

No auge dos bailes funks no Brasil, as gravadoras até tentaram emplacar alguns nomes do soul e funk nacionais , mas a maioria dos discos lançados como soul brasileiro foi um fracasso . " A sonoridade dos arranjos nacionais, com exceção de Tim Maia, não agradou aos dançarinos cariocas. As gravadoras foram pouco a pouco deixando o Black Rio de lado, argumentando que, se existe um bom público de funk no Brasil, ele não tem poder aquisitivo suficiente para comprar discos. " ¹⁴

Além dessa ausência de um grande nome nacional , o funk tem contra si o fato de estar associado à práticas violentas , como os arrastões que são praticados nas praias cariocas e as brigas que explodem após os shows entre galeras rivais, que dificultam a popularização deste estilo musical e sua assimilação para fora das periferias .

Os funkeiros, segundo Yúdice, só "conseguem ser vistos pelos 'cidadãos' como uma ameaça . Circularam notícias de que guardas contratados pela agência oficial de turismo, a Riotur, estavam parando os jovens e levando-os para a polícia . E, para piorar a situação, até os narcotraficantes declararam que livrariam a Zona Sul desses garotos , já que eles trouxeram mais policiamento para a área e isso não era bom para os 'negócios' . Enquanto a imagem de caos era associada aos funkeiros , o comando do narcotráfico, ao contrário, surgiu como uma imagem espelhada das forças da ordem, isto é, das forças de segurança pública. " ¹⁵

Uma das matrizes do rap, o funk vai perder para este o caráter de identificação da juventude negra das periferias das grandes cidades e sua capacidade de criar uma auto-estima, presente nas músicas de James Brown, "I'm black and I'm proud" , deixa de ser uma característica do funk já desde

¹⁴ Hermano Vianna, op. cit., pg. 30.

¹⁵ Yúdice, George, "A Funkificação do Rio ", op. cit., pg. 38.

ao anos 80 e mais ainda nos 90, onde a sua marca distintiva passa a ser a violência praticada pelas "galeras", numa forma de identificação grupal onde não há nenhuma preocupação em destacar uma identidade que seja nacional ou étnica .

Para Micael Herschmann , " "mesmo não sendo um símbolo nacional e lidando , em suas atitudes e narrativas, com o referencial local/transnacional, o funk e o hip-hop, guardadas as devidas diferenças, parecem dar uma boa dimensão do atual contexto fragmentário e irruptivo . Ao contrário do samba, que sugere, por uma via sinuosa e 'malandra' , uma perspectiva ordenada, coesa e 'não-violenta' do país, onde convivem relativamente bem inúmeras diferenças socioeconômicas e culturais, o funk e o hip-hop, por intermédio de suas intervenções no espaço urbano, discursos e narrativas, mais do que afirmar que Brasil é esse (ou pelo menos que Rio é esse) , sugerem contradições, diferenças e fraturas sociais profundas" ¹⁶

Ao lado do funk, o reggae também é destacado como uma das matrizes do rap e é também uma música produzida no "Black Atlantic" com caráter internacionalizado.

O reggae surge na Jamaica ligado a um movimento político-religioso, o rastafarianismo ¹⁷, tendo como base a música rítmica tradicional jamaicana, o mento , e o rhythm'n blues afro-americano.

A influência principal do rastafarianismo está nas idéias de Marcus Garvey, ativista e pregador negro, cujas idéias estão na base do movimento pan-africanista . O movimento rastafari se desenvolveu de uma forma "messiânica, e suas bases estão na África, a 'Terra Prometida dos Rastas' , e não na Jamaica. Marcus Garvey pregava : 'Olhem para a África, pois quando um rei negro for coroado, o dia da libertação estará próximo.'" ¹⁸

Quando , em 1930 , o negro Rastafari Makonnem é coroado rei da Etiópia, com o nome de Hailé Salassié , " estava confirmada a profecia e os primeiros rastafarianos começaram a surgir na Jamaica nesse época ,

¹⁶ Herschmann ,Micael "Na trilha do Brasil contemporâneo" in *Abafando os Anos 90*, op. cit., pg.83.

¹⁷ Sobre o rastafarianismo ver o *The Rastafarians : sound of cultural dissonance*, de Leonard E. Barret , Boston, Beacon Press, 2nd edition, 1988.

¹⁸ Silva,Carlos Benedito Rodrigues, *Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor : reggae, lazer e identidade cultural* , São Luís, Editora da Universidade Federal do Maranhão, 1995, pg. 43.

como seguidores das profecias de Marcus Garvey e adoradores de Hailé Salassié, como o 'Deus Vivo'. A seita Rastafari torna-se a grande força cultural e espiritual na Jamaica, dando inspiração à produção musical das origens do reggae.¹⁹

Principalmente a partir de 1962, com a libertação da Jamaica do domínio colonial inglês, o reggae ultrapassa as fronteiras desse país e torna-se um símbolo da luta dos negros em todo o mundo.

O nome de Robert Nesta Marley, ou simplesmente Bob Marley, será sinônimo desta produção musical até a sua morte, em 1981. Através das suas canções, Marley difundiu os preceitos do rastafarianismo e também da luta dos negros por sua liberdade e contra a opressão.

Ainda hoje sua figura ainda é o símbolo do reggae, difundida através das estampas em camisetas usadas por todos aqueles que cultuam o reggae, principalmente entre os negros de todo o mundo. A difusão do som negro do reggae pode ser apontado como o grande fenômeno de internacionalização da música negra, pois diferentemente do rock'n roll, também um fenômeno de caráter internacional, que foi distanciado de suas matrizes musicais negras e apareceu como um produto musical urbano e branco, principalmente na fase de sua consolidação internacional nos anos 50, com o figura de Elvis Presley como seu símbolo (e não Little Richard, seu compatriota negro).

Segundo Carlos Benedito, "o reggae constitui-se instrumento importante de mobilização de negros urbanos que não estão presos às tradições africanas. Reflete uma capacidade de se apropriar de informações veiculadas pela indústria cultural, como músicas, danças, formas de comportamento, para organizar o lazer da negritude na sociedade moderna. Em síntese: o reggae se torna elemento importante de reconstrução da identidade do negro, como pessoa e como povo."²⁰

Se o reggae não concretizou as aspirações de transformações propostas pelo rastafarianismo, pelo menos, com relação à auto-estima dos negros e a difusão em caráter planetário da sua cultura, ele foi bem sucedido.

¹⁹ Silva, Carlos Benedito, "*Da Terra da Primavera...*" op. cit., pg. 43.

²⁰ Idem, pg. 38.

Gilberto Gil ao falar acerca do reggae e a indústria cultural diz que “ por exemplo, ao ter de servir aos interesses do sistema, para transmitir sua mensagem, Marley e seus irmãos do reggae na Jamaica jamais foram impedidos de apresentar o melhor de seu trabalho. No trabalho de Marley não houve nenhuma perda da força “antiestablishment” com todas as suas consequências de transformação . Alguns podem considerar insuficiente os resultados mas, se o reggae não fez a revolução sonhada pelos rastafaris fundamentalistas que a criaram, ao menos deve ser considerado como uma das minirevoltas estéticas mais importantes da contemporaneidade, de consequências irreversíveis para o futuro da música popular no mundo . Além de ter dado contribuições sérias para uma visão política mais profunda em quase todos os povos negros e mestiços do mundo (incluindo os Estados Unidos), como já o haviam feito o jazz, o rock’n roll e a bossa nova, entre outros.”²¹

A transposição de fronteiras do reggae vai fazer com que esta produção musical seja recebida e também transformada em outros lugares pelos grupos negros e mestiços . No Brasil, o reggae está presente na batida do Olodum , conhecida como “samba-reggae” e também estará na matriz do rap norte-americano .

Assim, “sob certos aspectos, o reggae pode ser considerado o primeiro exemplo de música mundial (o mundo em questão sendo , bem entendido, o Terceiro Mundo) como signo de vanguarda da diversidade que caracteriza hoje o pop planetário . “²²

No Brasil, o reggae difundiu-se por muitos lugares, incorporando-se a outros ritmos , como na Bahia , mas foi em São Luís do Maranhão que o reggae adquiriu um status de música representativa da comunidade negra local . Assim, nos anos 70, dentro da perspectiva das lutas dos negros em todo o planeta, em São Luís, assim como ocorreu com o funk no Rio de Janeiro e a música negra baiana dos blocos afro , o reggae foi assumido como o referência da negritude local .

²¹ Entrevista Publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, caderno especial de domingo, 30 de abril de 1994, pg. D4 .

Em cada um desses lugares, a escolha do ritmo preferencial para a busca de uma identidade étnica foi baseado em sua própria cultura, de modo que nos grandes centros urbanos, como Rio e São Paulo, o funk , mais urbano e com referencial à África já incorporado a uma cultura internacional-popular , foi o ritmo inicialmente adaptado à realidade excludente dos jovens das periferias . Na Bahia, onde a cultura negra estava mais enraizada, através dos candomblés e do carnaval, a música produzida se remetia diretamente à África (mítica) e tinha mais no discurso a presença dos elementos dessa cultura negra internacionalizada , sendo que seu ritmo era ligado à tradição percussiva da música popular brasileira (como o samba) .

Em São Luís, segundo Carlos Benedito, "considerando que a grande maioria da população negra de São Luís é proveniente da zona rural, procurei mostrar que existe um acervo rítmico presente na memória dessa população e está sendo resgatado pelas semelhanças entre as batidas da música reggae e de outros ritmos caribenhos, com as marcações do Tambor-de Crioula, do Boi orquestrado da Baixada Maranhense e dos blocos tradicionais do Carnaval de São Luís, dançados num ritmo cadenciado, semelhante à dança do reggae. " ²³

Ainda segundo o mesmo autor , " seria exagerado afirmar que o reggae de São Luís é freqüentado somente por negros da periferia . Também devido ao seu caráter de espontaneidade , não se pode caracterizá-lo como um movimento político consciente da afirmação da negritude . Mas é inegável que o fato de estarem juntas , ocupando determinados espaços, possibilita certo nível de reconhecimentos e identificação em consequência das dificuldades comuns que enfrentam na sua vida cotidiana. O reggae, portanto, não é só uma forma de dançar . É também uma maneira de convivência de um segmento da juventude negra de São Luís , diante das barreiras impostas pela discriminação racial. " ²⁴

²² Spencer, Neil, *Le Reggae : Musique Rebelle* , *Le Monde* , Section B, Paris, 14/02/1991, pp. 17-18. Cf. Ianni, Octavio, *A Sociedade Global*, Rio de Janeiro, *Civilização Brasileira*, 1992, pg. 75.

²³ *Op. cit.*, pg. 146.

²⁴ *Op. cit.*, pg. 151.

O reggae e o funk serão precursores do rap no cenário musical internacional de caráter étnico e estarão na base do surgimento dessa produção musical nos anos 70 .

2. Ritmo e Poesia

Rap is like polio vaccine. At the first, no one believe in it . Then, once they know it worked, everyone wanted.
(Grandmaster Flash, 1991.)

1993

Fodidamente voltando, Racionais
Usando e abusando da nossa
liberdade de expressão
Um dos poucos direitos que o jovem
negro ainda tem nesse país
Você está entrando no mundo da informação,
auto-conhecimento , denúncia e diversão
Este é o raio-x do Brasil
Seja bem-vindo
(Raio X do Brasil - Racionais MC's)

A primeira coisa a se dizer sobre o rap é o significado dessa expressão . Rap significa "rithm and poetry" , de modo que sua constituição é a de uma música discursiva (poetry), com a parte rítmica derivada do reggae e do funk e que também incorpora vários outros estilos musicais (rithm) . Os principais personagens do mundo do rap são os Djs (disc-jóqueis) que são responsáveis por tocar as músicas que fazem a base para as letras do rap e os Mcs (mestres de cerimônia) , que são os que cantam (declamam) as letras das músicas.

O rap faz parte de um movimento mais amplo, o hip-hop, que engloba , além da música rap, a dança, representada pela forma de dançar

conhecida como "break" e tem também como forma de expressão artística o grafite.

O "break", surgido nos anos 70 nos Estados Unidos, tinha como tema de sua coreografia o movimento dos jovens que retornavam da Guerra do Vietnã. "Cada movimento do break possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou então, a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas. Por exemplo, alguns movimentos do break são chamados de 'giro de cabeça', 'rabo de saia', 'saltos mortais', etc. O 'giro de cabeça', em que o indivíduo fica com a cabeça no chão e, com os pés para cima, procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra." ²⁵

O grafite, por sua vez, surge no mesmo período e lugar, "com garotos que no princípio escreviam os próprios nomes em edifícios públicos da cidade, nas placas das ruas e nos veículos de transporte público. Em pouco tempo, cansaram-se de simplesmente rabiscar letras e passaram a desenhar figuras, misturando estilos e cores. Estavam criando, assim, uma forma de arte inteiramente original para os olhos da cidade." Segundo os grafiteiros paulistanos conhecidos como Os Gêmeos, "Dizem que grafitar é um ato de vandalismo; pra mim, vandalismo é fazer usina nuclear, propaganda e poluição", acrescenta o outro que "A gente pinta parede, que é uma coisa morta." ²⁶

Assim, o hip-hop é um conjunto de formas de expressão utilizados pelos jovens, em sua maioria negros e mestiços, da periferia das grandes cidades, para relatarem o seu cotidiano.

Para um dos Gêmeos, todas as formas de expressão do hip hop tem o mesmo objetivo: "Se o cara segurar suas mãos, você canta; se tapar a sua boca, você dança. O importante é continuar dizendo a verdade." ²⁷

Surgido no final dos anos 70 no bairro do Bronx em Nova York, o rap aparece como um relato da vida dos negros e de outros grupos

²⁵ Andrade, Elaine, cf. Pimentel, Spensy em "O Livro Vermelho do Rap", Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a ECA/USP, 1997, pg. 11/12.

²⁶ Revista Caros Amigos Especial, Movimento Hip-hop, setembro de 1998, pg. 31.

²⁷ Idem, pg. 31.

discriminados, como os latinos, da periferia das grandes cidades americanas . Sua forma discursiva remete à tradição africana de relatos orais e não são poucos os estudiosos do rap que localizam na África a gênese desse estilo musical .

Segundo Kristal Zook , “ Emerging in the mid-to late- 1970s among black and Puerto Rican male youths of the South Bronx, rap music was clearly an extension of African expressive forms such as ‘signifying’ , ‘playing the dozens’ and creating praisesongs in the tradition of the griot, or the Africans storytellers . Along with these earlier traditions, rap also traces its antecedents to the bebop singers, the funk of James Brown, and the rhythmic jazz of The Last Poets, to name but a few influences. What was immediately clear about this cultural movement (which came to be called ‘hip hop’ and included other activities such as graffiti-art and breakdancing) was that it expressed certain sentiments that genuinely reflected the lives of working-class Black and Puerto Rican male youths in a way that the more romanticized disco scene, popularized by middle-class white, did not. ”²⁸

“Além da linguagem ostentatória, estilizada de maneira agressiva, o rap possui outra característica marcante : seu ritmo funky dominante, cujas raízes africanas remetem aos ritmos da selva, retomados pelo rock e pelo disco e recuperados pelos DJs de rap - os canibais musicais da selva urbana . Mas apesar de sua herança africana, o hip hop nasceu na era disco, no meio dos anos 70, nos guetos de Nova York : primeiro no Bronx , depois no Harlem e no Brooklin . Apropriando-se dos sons e das técnicas do estilo disco, o rap os transformou, como havia feito o jazz (exemplo anterior de arte negra de apropriação) com melodias e canções populares. ”²⁹

Paul A. Anderson fala sobre as características musicais do rap, confrontando-as com o jazz : “ (...) Rap music, for exemple, where traditional instrumental mastery has a largely been overshadowed by vocal and audio-technological virtuosity, may hover as a particular threat to the education and encouragement of young jazz instrumentalists . In the

²⁸Zook, Kristal Brent " Reconstructions of the Nationalist Thought in Black Music and Culture" , in *Gender, Race and Class in the Midia* , Dines, Gail e Humez, Jean M. (ed.) , London , Sage, 1995, pp. 519-520.

tradicionalist jazz protectionism, one might even imagine a virtuosic and specializes musical elite fending off the encroaching street culture of hip-hop and rap music . The cultural dynamics of this protectionist products are rendered all the more complex because rap music is packaged as the foremost 'racially authentic' musical products of the urban African-American youth."³⁰

Richard Schusterman também traça essa diferença entre o rap e o jazz, onde o rap " diferentemente do jazz, suas apropriações e transformações não requerem habilidade criativa para compor ou tocar instrumentos musicais, mas somente para manipular equipamentos de gravação. " ³¹

A estrutura musical do rap o torna uma possibilidade de música a ser produzida por jovens sem recursos financeiros , pelo fato de que não é necessário ter nem saber tocar nenhum tipo de instrumento . O rap tem como base uma releitura de músicas já gravadas, sendo necessário, para tanto, apenas toca discos e amplificadores .

Ao lado de uma tradição oral , que pode ser remetida a uma tradição africana, o rap alia a tecnologia e a modernidade do Ocidente para criar a sua base sonora .

Essa forma de "tocar" utilizando apenas aparelhagens de som e bases feitas por discos já gravados tem a seguinte técnica : " A partir da técnica de base da montagem de trechos de discos, o hip hop desenvolveu três outros dispositivos formais que contribuíram significativamente para sua especificidade sonora e estética : o *strach mixing*, o *punch phrasing* e o *scratching* simples . O primeiro consiste simplesmente na sobreposição e mixagem de sons de um disco aos de um outro que já esteja tocando . O segundo é um refinamento dessa mixagem, onde o DJ coloca a agulha para frente e para trás sobre um fraseado específico de cordas ou percussão, acrescentando um forte efeito rítmico ao som de um outro disco que está tocando em um outro toca-discos. O terceiro artifício consiste em fazer um

²⁹ Shusterman, Richard *Vivendo a arte : o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo, Editora 34, 1998, pg. 147.

³⁰ Anderson, Paul " Ellington, Rap Music and Cultural Diference" , *The Music Quaterly*, vol. 79, 1995, pg.179-180.

scratching mais agressivo e rápido com a agulha sobre o disco, de maneira que a música gravada não possa ser reconhecida, produzindo um som dramático de arranhadura, de intensa qualidade musical e batida alucinante. “

32

Ao não necessitar de instrumentos musicais para ser “tocado”, o rap dá aos jovens da periferia, que não teriam condições de comprar e/ou aprender um instrumento, a possibilidade de fazer música.

Nil, rapper da periferia de São Paulo, descreve como começou o seu grupo musical: “Eu já gostava de rap desde moleque, com doze, treze anos fiz um grupo, o Conceito Racial, sete moleques e uma pick-up (toca-discos), eu cantava, metia a boca, falando da realidade das ruas. (...)”³³

Como diz a letra de um rap do conjunto norte-americano *Stetsasonic*: “talk is cheap”³⁴, ou seja, falar é barato e é isso que o rap faz: ele fala com aquele que o está ouvindo, de maneira direta, como um conselho ou um aviso. Um exemplo desse caráter coloquial do rap está nesta letra do conjunto Racionais MC’s, intitulada Parte II:

(...)

Fique de olho na sua mulher

Fique atento

Mesmo sendo de mil anos

Confie apenas (50%) cinqüenta por cento

tire da cabeça que mulher é incapaz

Capaz ela é mentirosa o quanto quiser

nunca se sabe o se passa na cabeça dela

Muda a cada instante de cão para cadela

(...)

Ela tem duas, três caras

Chega até uma dúzia e suga até finalizar o que você tem

O que você tiver sabe como arrancar pois é

Patricio meu sei que não morde

Edy Rock em pessoa por isso

Te dou um toque acorde

³¹ Op. cit, pg. 147.

³² Richard Shusterman, op. cit., pg. 149.

³³ Revista *Caros Amigos Especial*, setembro, 1998, pg. 6.

³⁴ Na música *Talkin’All That Jazz*:

(...)

Talk, well I heard talk is cheap.

Well, I like beauty, talk is just skin deep.

And when you lie and you talk a lot,

People tell you to step off a lot.

Transcrito por Shusterman, op. cit., pg. 192.

A bomba pode e vai explodir
 No meio da sua cara
 Se você não ouvir o que um descendente negro tem para
 falar
 Inocente ou culpado
 Você vai ter que rezar

A estrutura da letra caracteriza a idéia de um conselho, onde o próprio rapper (Edy Rock), na primeira pessoa, está "dando um toque", ou seja, está aconselhando o ouvinte a ter uma determinada atitude, no caso específico, a tomar cuidado com um determinado tipo de garota. Esse tipo de discurso de orientação é uma marca do rap, e em especial do rap produzido pelo conjunto Racionais MC's, onde a idéia de que é necessário falar, mas antes de falar, pensar, está no próprio nome do grupo. Quando perguntados por que Racionais, a resposta foi: "Vem de raciocínio, né? Um nome que tem a ver com as letras, que tem a ver com a gente. Você pensa para falar."

35

A trajetória do grupo Racionais MC's, hoje o mais importante grupo de rap brasileiro, é contada no encarte da coletânea "B. O. CD", que reúne vários sucessos do grupo. A sua história é a história de muitas bandas de rap, da periferia para o sucesso, sem deixar a periferia:

"Os Racionais MC's surgiram em 1988 na coletânea 'Consciência Black', com os sucessos 'Pânico na Zona Sul' e 'Tempos Difíceis'.

Formado por Ice Blue, Mano Brown, Edi Rock e Dj KLJay, respectivamente Zona Sul e Zona Norte, impressionaram de cara com a realidade de suas letras, nas quais narram a dura vida de quem é negro e pobre, denunciando o racismo e o sistema capitalista opressor que patrocina a miséria que está automaticamente ligada com a violência e o crime.

Em 1990, lançaram seu primeiro LP 'Holocausto Urbano', e que aos poucos foi conquistando seus ouvintes. Nos anos de 90 e 91, trabalharam com shows por toda a grande São Paulo, interior do Estado e receberam prêmios como os de melhor conjunto de rap do ano e conjunto revelação; também participaram de dois shows na FEBEM e tiveram participação especial no show do Public Enemy no ginásio do Ibirapuera.

Em 1992, deram um importante passo ao fazerem palestras à alunos e professores em escolas públicas num projeto criado pela Secretaria de Educação, intitulado 'RAPensando a Educação' , no qual se discutiu : Violência Policial, Racismo, Miséria, Tráfico de Drogas, Mortes Violentas; enfim, o cotidiano periférico.

O Projeto repercutiu em jornais, televisão e principalmente nas comunidades em que as palestras aconteceram , e com certeza, mudou a perspectiva de vida de um considerável número de pessoas.

No final deste mesma ano lançaram o 2º. disco, intitulado 'Escolha o seu Caminho' , com as poderosas faixas ,'Voz Ativa' e 'Negro Limitado', que fortaleceram ainda mais a proposta do grupo. Neste mesmo período, foram a atração principal no concerto de Rap que houve no Vale do Anhagabaú (Rap no Vale).

Participaram em shows filantrópicos em ajuda à doentes de Aids e Campanha do Agasalho e Contra a Fome, realizados em Quadras de Escolas de Samba e Ginásios de Esportes.

Foram um dos organizadores da passeata feita por jovens negros em protesto à data 13 de maio (Libertação dos escravos).

Mas o sucesso total veio no final de 1993 com o lançamento do poderoso 3º. Lp, 'Raio X Brasil' , que teve festa de lançamento na Quadra da Rosa de Ouro com mais de 10.000 pessoas e parte do show foi feito com banda ao vivo.

Daí para a frente, a metralhadora não parou de disparar músicas: 'Fim de Semana no Parque', 'Homem na Estrada', são hinos nos bailes e clássicos em várias rádios FM.

Pessoas de todas as classes sociais ouvem e admiram o trabalho, mas a postura racional prevalece no pensamento de cada integrante.' Nosso verdadeiro público está na periferia, eles nos colocaram no topo, eles é que precisam ouvir o que temos a dizer, não vamos abandoná-los."

Assim, falar é o importante, falar para poder contar como é a vida dos jovens negros da periferia. Falar sobre as drogas , a violência, as

³⁵ Revista Raça Brasil Especial Black Music, 1997.

"minas" erradas, enfim, sobre tudo aquilo que é a realidade desses jovens da periferia .

Em nenhum momento, entretanto, essa realidade aparece idealizada , como ocorria com o samba, por exemplo, em relação ao morro, que muitas vezes aparecia como lugar pobre, sim, mas de uma pobreza romântica , onde a violência nunca era relatada . Da mesma forma como o samba foi a crônica dos morros e subúrbios dos anos 30/40, o rap é a crônica, nua e crua, dos anos 80/90 das periferias dos grandes centros urbanos .

A característica mais distintiva do rap , com relação a outros estilos musicais ,como o funk ou o próprio samba , então, é o fato de sua força residir mais nas suas longas letras do que no ritmo propriamente dito . Como os próprios rappers dizem "o que o funk faz, o rap fala" .

Essa idéia da importância do conteúdo das letras e o uso destas como uma forma de confronto onde, no lugar da violência real, cria-se uma violência simbólica, pode ser percebida no depoimento de Negro Tales, rapper do conjunto "Código Penal" , de Brasília : " Briga é inevitável véio . Aí, em vez de meter bala e bater, a gente detona na música." ³⁶

Essa idéia é sintetizada na frase do MC Altair Gonçalves, da banda Thaíde e DJ Hum , uma das mais antigas de São Paulo : " Nossa língua é uma navalha. Doa a quem doer." ³⁷

Ao surgir nos guetos norte-americanos, o hip-hop se constituiu numa alternativa para a violência presente nas periferias das grandes cidades e transformou as apresentações dos músicos de rap e dançarinos de break em uma disputa entre gangues inimigas, numa estetização dessa violência .

38

³⁶ Veja, 12/01/94, pg. 56.

³⁷ idem.

³⁸ Segundo Rosamaria Luiza de Melo Rocha, "(...) . o mal-estar que procede da associação entre as idéias de cultura e violência levam-me à seguinte proposição .Pelos atalhos da linguagem, vislumbro como definição possível exatamente aquela da linguagem, e para lembrar Jakobson, tem sua 'função poética'. Rappers como Coolio ou, para nos aproximarmos de nosso país, como os integrantes do "Câmbio Negro" , do 'Pavilhão 9', incorporam, em suas canções, o duplo movimento de retomar a palavra e, no campo da cultura, de se 'descolar' da engrenagem da violência como ato social, ao menos no que toca a uma participação ativa nesta ação." . *Linguagens da violência na cidade e nos media : estética do desaparecimento, paixão da abolição e função poética*. Texto apresentado na XXII. Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, Vitória, abril de 1998, pg. 10.

“Em vez de brigar com as gangues inimigas, de outros bairros ou quarteirões, os jovens começaram a promover rachas de break. Ganhava a turma que ficasse mais tempo apresentando passos diferentes . Quanto mais acrobático e rápido, melhor. O som era o funk. Aos poucos , nos bailes , os disc-jóqueis começaram a forçar mais e mais os discos na contramão, criando ruídos para os mestres-de-cerimônia (MC , ou émezis) contarem suas histórias e fazerem protestos rimados . Nasceu o rap. ”³⁹

Pode-se , então, afirmar que “ o hip hop proporciona um campo estético onde a violência física e a agressão são traduzidos em formas simbólicas . Certamente, a rivalidade brutal e a competição agressiva são essenciais para a estética do rap . Talvez o tema mais comum de suas letras seja o da superioridade do rapper de encontrar rimas e sua capacidade de agitar o público ; como ele aceita os desafios de outros rappers que o criticam ; como os ridiculariza, caso pretendam enfreá-lo no rap .(...) .No entanto, ao lado da pretensão polêmica de ser o melhor, o rapper também exprime em suas letras solidariedade com os outros artistas do rap que partilham do mesmo programa artístico e político.”⁴⁰

Ao se apropriar de outros sons, o rap recria-os de forma a se transformarem em um novo som, em uma nova música . Esta apropriação e transformação é chamada por Schusterman de “canibalismo” e nos remete , imediatamente , a uma idéia bastante conhecida da cultura brasileira : a antropofagia , proposta estética do movimento modernista de 1922, onde a idéia central era a de que todas as idéias e culturas poderiam ser apropriadas indistintamente e serem transformadas em um novo produto cultural .⁴¹

Para Shusterman, “ o canibalismo eclético e desordenado do rap viola as convenções estéticas modernas de pureza e integridade , sua insistência provocante na dimensão profundamente política da cultura desafia

³⁹ Veja, 12/01/94, pg. 57.

⁴⁰ Richard Shusterman, op. cit., pg. 153.

⁴¹ Em seu Manifesto Antropofágico, Oswald de Andrade estabelece que :
 “Só a Antropofagia nos une . Socialmente. Economicamente . Filosoficamente.
 única lei do mundo . Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões . De todos os tratados de paz.
 Tupi or not tupi, that is the question.
 Contra todas as catequeses. E contra a mãe de Gracos.
 Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (...) .”

uma das convenções artísticas mais fundamentais da modernidade : a autonomia estética. A modernidade , de acordo com Weber e outros, está ligada ao projeto de racionalização, secularização e diferenciação da cultura ocidental. " 42

Pensar que o rap no Brasil seria apenas uma mera reprodução do som produzido nos Estados Unidos não resiste a uma análise mais cuidadosa do fenômeno . A idéia de "canibalismo" apresentada por Schusterman e que nos remete à antropofagia modernista, aparece principalmente na base sonora que os grupos de rap nacional utilizam para fazer o "sampler" e o "scratching " (ato de produzir um som a tocar o disco ao contrário) , utilizando ritmos nacionais e bases mais percussivas . Como exemplo, temos o grupo Câmbio Negro, da cidade-satélite de Ceilândia, periferia de Brasília , onde, na música "Ceilândia, Revanche do Gueto" " surge a inusitada presença do som de um berimbau com uma levada de hip hop." 43

Assim, o fato de o rap ser uma expressão originária dos Estados Unidos, com raízes no funk e no reggae, não significa que seja o exemplo de uma suposta homogeneidade cultural, conseqüência do processo de globalização .

Ao ser incorporado pelos jovens negros brasileiros, o rap mantém a sua mais forte característica , a denúncia da violência presente na vida desses jovens , mas assimila também as particularidades do cotidiano brasileiro. Forma e conteúdo se adaptam à realidade cultural brasileira, onde os sons dos sambas, pagodes e outros gêneros de músicas produzidas pelos grupos negros e mestiços são incorporados ao som do rap, seja na batida , como base para os "scratching" ou nos "samplers" , e também nas letras, com a presença de elementos da cultura negra nacional, como Zumbi dos Palmares, por exemplo.

Essa apropriação de diferentes conteúdos, segundo Schusterman, não se limita apenas às canções populares mas " absorve

in Obras Completas, São Paulo, ed. Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pg. 47.

42 Op. cit., pg. 159.

43 Folha de S. Paulo, 02/04/97, pg. 4-1.

ecleticamente elementos da música clássica, de apresentações de TV, de jingles de publicidade e da música eletrônica de videogames . Ele se apropria até mesmo de conteúdos não musicais, como reportagens de jornais na TV e fragmentos de discursos de Malcolm X e Martin Luther King.”⁴⁴

Como resultado dessas apropriações, temos o exemplo dos seguintes grupos norte-americanos: “Afrika Bambaataa mixava calipso, música eletrônica japonesa e européia, a Quinta Sinfonia de Beethoven e grupos de rock como Mountain ; Kool DJ Herc intercala os Doobie Brothers com os Isley Brothers ; Grandmaster Flash sobrepõe registros de discursos e efeitos sonoros a The Last Poets; Symphonic B Boys Mixx recorta a música clássica em cinco toca-discos diferentes.”⁴⁵

Com relação ao conteúdo , enquanto que o rap norte-americano tem uma postura de enfrentamento , inclusive de exaltação da violência como forma de solução para a discriminação, o rap nacional apresenta uma posição mais conciliatória, desejando mais soluções para os problemas vivenciados pelos jovens negros da periferia do que uma “revanche”. Segundo KL Jay, dos Racionais, “ Na periferia o cara não consegue emprego, é preto, acha álcool , droga, um monte de cara querendo treta . E o mano sem dinheiro . Isso é a pressão . Tem que ser muito forte. Eu não quero isso para mim . Eu sou um privilegiado , por estar muito perto e muito longe disso. E é a nossa obrigação passar isso aí para os manos.”⁴⁶

Podemos perceber esse caráter conciliador/salvacionista do rap nacional também nas músicas do grupo Thaíde e DJ Hum , onde a idéia é “levantar o astral ” e passar uma mensagem de otimismo e de que o caminho a ser trilhado é o do bem, não o da violência . A música “ Acredite em você ” é um exemplo :

Hei, minhas irmãs e meus irmãos, não sintam decepção
Quando uma oportunidade escapar de suas mãos
Simplesmente tente novamente enquanto tem vida
Isso significa

⁴⁴ Op. cit., pg. 149.

⁴⁵ David Tood, citado por Richard Schusterman, op. cit., pg. 149.

⁴⁶ *Folha de São Paulo*, 23/12/97, pg. 4-10.

Nunca desista do seu ideal
Melhore o seu astral
Eu sei que você é capaz
Levanta, sacode a poeira , dá a volta por cima
Se lembra bem dessa rima e siga seu caminho em paz
Tenha fé em tudo o que você faz
E nunca desacredite dos seus
Porque se desacredita, certamente é ateu
Pois somos todos semelhança de Deus
Então
Refrão
Acredite em mim / Eu acredito em você
Todos temos a esperança de um dia vencer
Fazer com que o futuro de nosso filhos seja melhor que o nosso passado
Honestamente, é claro
Mas existem aqueles que ficam desesperados
Sem ter nenhuma saída, se viram pro lado contrário
Não tem paciência de vencer aos poucos
A ambição gananciosa
Vai deixando o cara louco
A ponto de cometer besteiras
Que no início vão dando certo
Até que numa hora tomam uma rasteira do azar
E aí como vai ficar sua mãe, mulher e amigos
É o fim de mais um camarada , um marido , um filho
Que se deixou levar pela difícil vida fácil
Acredite, existe saída
Falo isso para homens e mulheres que estão sempre encarqueirados para
conseguirem aquilo que que querem
Tá ligado , velho
(Refrão)
Não quero ser inconveniente
O meu objetivo é ver o povo seguindo sempre em frente
Mesmo não sendo bem tratado
Mostrar sua importância como gente de bem , superior
E de maneira inteligente, bem diferente daquelas pessoas que
não conhecem respeito
Caçadores do cifrão que simboliza o dinheiro
que é muito bom
Mas traz consigo a avareza
Que é a esperteza de quem não é esperto
Eu só espero que principalmente as crianças entendam o meu propósito
Estudem bastante, conheçam mais os seu direitos
E que possam crescer conscientes e enfrentar o sistema que nos obriga
a fazer coisas ilegais
Negando a liberdade e impedindo a nossa participação na sociedade
(Refrão)

Já os rappers norte-americanos apresentam letras em que só o confronto pode ser a solução para as desigualdades, como esta letra do rapper Ice-T, chamada "Cop Killer" (Matador de tiras) :

Vesti minha camisa preta
 Vesti minhas luvas pretas
 Vesti minha máscara de esqui
 Esta merda já foi longe demais
 Mandei serrar o cano de minha arma calibre 12
 Desliguei os faróis de meu carro
 Estou a fim de dar uns tiros
 Estou a fim de fazer uns tiras virarem pó
 Cop Killer
 Antes você do que eu
 Foda-se a violência policial
 Cop Killer
 Eu sei que sua família está sofrendo
 Fodam-se eles
 Cop Killer
 Hoje a noite estaremos quites
 Minha cabeça está legal
 Hoje será a sua noite
 Tenho uma faca de cabo longo
 Em seu pescoço ela parece perfeita
 Minha adrenalina está subindo
 Meu som está a toda
 Estou pronto para matar por nada
 Este porco me parou sem motivo
 Morre , porco, morre
 Fodam-se os tiras (repete 12 vezes)
 Cop killer
 Estou me lixando para a polícia
 Sou um puta matador ⁴⁷

Também a música do rapper J.P. Kool Aid, sucesso das paradas americanas de 1993 , dá o tom da confronto proposto por vários rappers americanos :

Você quer encrenca ?
 Eu vou matar tua mãe
 Vou matar o filho da puta do teu pai
 A vagabunda da tua irmã
 E vou te apagar com minha
 pistola 9 mm e mijar
 Sou um barato ⁴⁸

⁴⁷ Transcrito da Revista Isto é, 19/08/92, pg. 79.

Por outro lado, o grupo de rap pernambucano Faces do Subúrbio tem uma música onde o tema dos abusos cometidos por policiais e a forma de solução proposta é bastante diferente daquela que vimos em "Cop Killer". A música se chama "Homens Fardados" :

De novo a justiça é feita
 Cinco homens armados com fuzil, escopeta
 Cercam um negro na calada da noite
 Que o mataram assim que acabou o açoite
 Foi só inferno
 Esse é o sistema usado mesmo sendo errado
 Não importa se você é inocente ou culpado
 Militares ou civis , não importa quem são
 São homens de sangue frio. Sem perdão
 Morros e favelas é a sua diversão
 Pois é lá que eles pregam a sua lei do cão
 Acham que a morte é seu ideal
 Ideal esses que os tornaram marginais
 E quem era do bem agora é do mal
 Por culpa do sistema cruel e infernal
 Digo isso porque seu e não é mentira
 Porque mesmo sem querer sou mais um na mira
 De uma arma que não está em mãos confiáveis
 Porque se eu vacilar serei mais um miserável
 Que morreu sem saber nem como e por quê
 (...)
 Homens fardados, eu não sei não
 Insistem em fazer justiça com as próprias mãos
 Se julgam os tais , donos da razão
 Pois acabar com vidas é o seu lema então
 Seu principal alvo é o marginal sem dinheiro
 Mas um traficante rico eles protegem o tempo inteiro
 E a discriminação eles levam onde for
 Seu prato preferido é o cidadão de cor
 Ser negro pra a polícia é ser um marginal
 Ignoram os negros e seu valor cultural
 (...)
 Agora amigo preste muita atenção
 Lute pelos seus direitos, direito de cidadão
 Que funciona num papel, mas na prática, não
 Mas mesmo assim não abaixe a cabeça
 Lute para que você nunca desapareça
 Nas mãos desses covardes bandidos
 Que tiram a vida de pobres e oprimidos

⁴⁸ Transcrito da *Revisa Isto é*, 21/10/93 , pg. 66.

Por isso eu não me calo, eu sempre falo
 Pois o rap é minha arma, meu calibre pesado
 Que passo toda e qualquer informação
 Pois eu uso e abuso da minha liberdade de expressão
 E eu não canto para agradar safado
 E se você não gostou vá tomar no rabo
 Pois é esse o recado, recado cantado
 Pra vocês aí, homens fardados, eu não sei não
 Se julgam os tais, donos da razão
 Homens fardados, eu não sei não
 Insistem em fazer justiça com as próprias mãos

Da mesma forma que quase quatro séculos de escravidão deixam marcas na sociedade, sessenta anos de ideologia da democracia racial também. Essa diferença aparece no conteúdo do rap norte-americano e sua experiência da segregação e o rap brasileiro e sua inserção numa sociedade que se pretende não-discriminatória. É preciso, desta forma, entender como o “local” transforma/interpreta o “global”.

Em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, Francisco de Oliveira chama a atenção para esse aspecto no trabalho do grupo Racionais MC's. “Ao contrário do clima belicoso dos rappers americanos (costa Leste versus Costa Oeste), as letras de ‘Sobrevivendo no Inferno’ pedem paz e soluções. Fruto das experiências pessoais do grupo, as músicas não se restringem a mostrar apenas o que rola na periferia, mas também procuram apontar um caminho para os ‘manos’ encontrarem uma saída”⁴⁹

A idéia de transformação é de uma transformação pelo canal da conscientização e não da violência. Educação é uma palavra constante nos raps nacionais e é apontada como uma das soluções mais importantes para o fim das desigualdades.

A política também é uma via considerada legítima como forma de transformação e muitos grupos de rap estão envolvidos com partidos/candidatos, como é o caso dos próprios Racionais MC's que fazem

⁴⁹ *O Estado de São Paulo*, 13/11/97, pg. D4.

apresentações para os candidatos do PT, em especial para o senador Eduardo Suplicy e para Lula .⁵⁰

Na campanha para presidência da República de 1998, os Racionais MC's apareceram junto com o candidato do Partido dos Trabalhadores, Lula , nos programas da televisão e suscitaram o seguinte comentário do presidente Fernando Henrique Cardoso, candidato à reeleição :
 " Achei que o Lula fosse aproveitar a queda das bolsas de valores para atacar a política econômica liberal. Em vez disso, ele apareceu ao lado de um bando de jovens com ares de marginal"⁵¹ . A associação do rap e seus músicos com a marginalidade está , como vemos, difundida por toda a sociedade .

Thaíde e DJ Hum também apontam a educação , conscientização e o caminho do voto consciente como uma saída para as injustiças sociais e econômicas. Um exemplo disso está na música "Revolução" :

Sinceramente eu já estou de saco cheio
 Todos sabemos que temos nossos anseios
 E às vezes quem me liga não se liga
 Que se ficasse mais ligado, as coisas melhorariam mais rápido
 Quem sabe o medo de lutar seja a causa disso

⁵⁰ Em matéria do jornal *Folha de S.Paulo*, intitulada " Partidos usam rap para ganhar periferia", o jornalista Xico Sá aponta para o uso do rap por vários políticos e partidos de São Paulo. "Setores de vários partidos políticos se aliam ao rap na tentativa de entender e alcançar, nos arredores de São Paulo, onde o poder oficial não costuma pisar, a popularidade que esse movimento conquistou nos últimos anos. O PT é a legenda que mais se aproxima e conta com a maior receptividade entre os rappers, resultado de uma antiga convivência. ' Sempre alertei o partido para ficar atento a esse fenômeno que me impressiona', diz o senador Eduardo Suplicy (PT-SP) , que já compareceu a diversos shows e leu recentemente uma letra de um dos primeiros sucessos dos Racionais MC's, 'Homem na Estrada' , na tribuna do Senado . O grupo apoiou candidatos petistas nas últimas eleições ao governo do Estado, Presidência da República e para a prefeitura paulistana. (...) Talvez por acreditar no clássico 'Fight the power' (combata o poder) , do engajadíssimo Public Enemy, grupo de rap norte-americano, é que uma legião de fãs da periferia tem soprado uma idéia para Mano Brown, dos Racionais MC's : quer tê-lo como candidato. O rapper diz que respeita a sugestão, apontada desde o último pleito para a prefeitura, mas prefere continuar descendo aos infernos da periferia com a sua crônica carregada de denúncia social e samples de Issac Hayes. 'Sempre tivemos mais para o lado do PT e fizemos até shows em comícios ', conta Brown. 'Quando a Erundina estava na prefeitura, participamos de um programa que levava o rap para os alunos das escolas municipais.' (...) Hoje, segundo o próprios políticos que têm as suas bases eleitorais na periferia, um grupo de rap fala mais alto do que qualquer líder comunitário ou vereador." . *Folha de S.Paulo*, 19/01/98, pg. 4-1.

⁵¹ *Revista Época*, 31/08/98, pg. 41.

Quantas vezes enfrentou o sistema, pense nisso
Mas não da maneira que você faz todos os dias
Se preocupando com problemas e se escravizando por ninharia
Alguma vez parou , analisou, você é filho dessa terra e o que conquistou
Mentiras, planos falíveis
Mais mentiras
É a panela política cozinhado o seu cérebro
O tempero fica por conta do faz-de-conta
Vê se não conta com as falcatruas não
Eu sei que essa é a hora
A hora é agora
Vamos embora que esperar não é saber
Temos que vencer, tomar o poder de uma vez por todas
Revolução é o que é preciso
E eu tô nessa lista, precisamos com coragem unir as nossas forças e
acabar com esse flagelo capitalista
Refrão
Se você não acredita em salvação/ está chegando a minha, a nossa , a sua
revolução
Não diga não
Venha conosco enfrentar o terrível leão
sua fome nos obriga a entrar em ação
Por isso uso um antigo chavão
Uma andorinha só não faz verão
Eu fico admirado vendo nós todos sendo roubados
Explorados, até parece que gostamos, pois ficamos calados
Parados, com os olhos fechados
E na verdade é só abri-los para vermos os fatos
O desemprego aumentando e há muito estamos falando, mas ninguém
quer nos ouvir
Preferem sorrir
O sorriso banguela da barriga vazia
Até que chega aquela festa bonita
Todo mundo curtindo a sua fantasia, totalmente enganados, esquecem
do dia-a-dia
Só quero ver quando esse transe acabar
Com certeza vão começar a reclamar com seus filhos para alimentar
Com o aluguel atrasado, sem grana para pagar
Aí vem os políticos
Prometem e o povo fica contente
É por isso que o país não vai para frente
(Refrão)
Se de repente analisarmos com mais atenção
Podemos amenizar nossa situação
Nos informando mais politicamente
Sendo mais exigentes, quem sabe até mudando alguma opinião
Pois enquanto corruptos maliciosos continuarem com esquemas gananciosos
Votando projetos de lei em benefício próprio , o país não vai mudar
Mais que óbvio
Militarismo disfarçado

Pacotes de fundo furado
 Com deputados defendendo suas mordomias
 Não tem como não se revoltar
 Muitos até acham que estou militando
 E querem me pegar
 Mas é melhor ser militante do que militar
 Que nunca teve boa imagem perante o povo
 Que não aceita esse sistema de opressão
 Do chamado Brasil novo, que está deixando os seus filhos mais miseráveis do
 que são
 Sem oportunidades, sem educação
 Se você não acredita em uma salvação
 Está chegando a minha, a nossa, a sua revolução

"Revolução é a palavra de ordem para o povo oprimido", diz Wyclef Jeans, líder do grupo de rap norte-americano Fugges, " e ela só pode ser alcançada com capacidade e integridade, tesouros impossíveis de roubar. Segundo Wyclef, que se refere ao povo negro do mundo como "refugiados", " os refugiados de todas as partes do mundo, muitas vezes, recorrem ao uso de armas e da violência para escapar da miséria, ensinando aos outros que isso é possível. O que eles não percebem é que os outros também aprendem como eliminar a concorrência e, assim, mais irmãos morrem. Isso está errado, e eu posso provar com o sucesso do meu trabalho. Eu consegui, Mike Tyson conseguiu, Michael Jordan conseguiu, KRS-ONE conseguiu. Faça algo. A busca de um refugiado é parar de fugir e ter um motivo para isso, enquanto partir para a violência, para o tráfico de drogas e coisas assim, é se conformar com a eterna fuga, apenas seguir os outros e se tornar mera imitação." ⁵²

A música popular brasileira teve, em vários momentos, forte ligação com movimentos políticos, desde os anos 30, e em especial nos anos 60/70, quando foi usada como instrumento para contar, ainda que muitas vezes apenas de forma metafórica, a realidade daquele período, onde a censura não permitia que isso fosse feito de forma direta. Nos anos 90, o rap assumiu a função de se ocupar também das questões políticas e sociais, relatando e propondo os caminhos da mudança.

"A radicalização da violência social no Brasil", segundo Carlos Rennó, " não poderia deixar de ter sua expressão igualmente violenta e

radical na música brasileira : os Racionais MC's . Já vão longe os tempos em que Chico Buarque, nos anos 60, começou a obra que lhe renderia o epíteto de 'poeta social' da MPB. Nos anos 90, os mais novos poetas sociais de nossa música atendem pelos nomes de Mano Brown e Edy Rock. Comum a um e outros, há a ideologia , de esquerda . Em Chico, porém, existe um componente utópico que seria pouco provável num jovem de hoje - menos ainda em um da periferia paulistana . De origem abastada, ele interpreta magistralmente uma tragédia a que assiste com envolvimento e humanidade. Já os Racionais não apenas narram , mas são os personagens reais desse filme de horrores que é o processo de miserabilização num país com um índice de desigualdade quase sem igual no mundo. Mais importante: a par das significações políticas e intenções de conscientização , as suas letras são de alta qualidade artística. Versos simples mas elaborados ; imagens claras e fortes, personagens bem caracterizados . Uma poesia-vida usando a linguagem agressiva dos jovens negros de regiões pobres de São Paulo, entrecortada de gírias e palavrões , em raps de duração incomum. Sem concessões . Em processo de absorção, mas sem perder a contundência de seu discurso político, poético. Éticos, os Racionais indicam a existência de dignidade em meio à vergonha nacional ; ao descalabro. Não fosse tanta treva e tanta sem-razão, talvez não houvesse Racionais. Se há Racionais, há luz. " ⁵³

A forte presença de um discurso que se aproxima do messiânico pode ser entendida pelas mesmas razões que fizeram com que as igrejas de caráter salvacionista tivessem uma grande proliferação nas periferias de todos os grandes centros urbanos no Brasil : a falta de ações do poder público, que cada vez mais está ausente nessas periferias e uma vontade de transformar essa realidade que não encontra, em nenhum lugar da história brasileira, o confronto como solução e sim as medidas de caráter conciliatório.

À idéia de uma revolução armada, onde não teriam nenhuma chance, os rappers contrapõem a idéia de revolução pela conscientização e pela educação, fazendo do rap uma arma contra a discriminação e a exclusão e colocam em discussão o preconceito e a exploração .

⁵² *Revista Raça Brasil.*

Para Thaíde, do grupo Thaíde e DJ Hum, "Guerra só traz guerra. Nós não temos treinamento militar . Temos exemplo de uma luta armada aí, que é a dos traficantes contra os policiais. E muita gente inocente morre no meio dela".⁵⁴

Segundo Marco Aurélio Paz Tella, " o rap se transforma num veículo de construção de identidade, tendo consciência da violência praticada contra a população negra em toda a história (...). Através da denúncia da condição social dessa parcela da juventude negra de baixa renda e do preconceito racial de nossa sociedade, o rap rompe com a reprodução do imaginário social baseado na democracia racial e do racismo cordial , mitos de suma importância para a estabilidade da ordem. "⁵⁵

Esse caráter "salvacionista" não implica em esconder as injustiças, discriminações ou violências cometidas contra os excluídos das periferias , jovens e negros, mas, ao contrário, a exposição até a exaustão dos detalhes dessa violência e o relato cinzento da realidade desses jovens é o meio para que as mensagens dizendo "você pode escapar disso, eu consegui" ou " mesmo com tudo isso você tem seu valor, não abaixe a cabeça" , criam uma possibilidade de que esses jovens procurem uma saída e não aceitem a violência, que gera mais discriminação.

Ao falar sobre a divulgação do trabalho dos rappers, Gog, rapper da periferia de Brasília diz que : " Se me chamam para cantar na Globo , eu vou. O nosso trabalho é como do missionário : quanto mais pessoas nos ouvirem, mais a mensagem é espalhada . A gente tem que ir pregando, pregando, até que chegue o dia." ⁵⁶

Essas narrativas, segundo Mano Brown, são longas e detalhadas porque " eu não consigo escrever coisas curto e grosso. É um jeito que eu tenho de fazer música, que os Racionais tem de fazer música e fazer detalhado, porque as coisas não são muito simples . Você vai contar a história de um crime, ~~as~~ coisas não são simples, não é fácil você apontar um culpado e um inocente , tem muita coisa envolvida e isso demora. Vai muitos

⁵³ Revista Época, 10/08/98, pg. 81.

⁵⁴ Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop, setembro, 1998, pg.21.

⁵⁵ Idem, pg. 6.

⁵⁶ Cf. Pimentel, Spensy . O Livro Vermelho do Rap, op. cit., pg. 50 .

detalhes, vai nomes, vai lugares, vai cor, tudo tem a ver, tudo tem fundamento . E isso acaba parecendo uma reportagem mesmo, porque a letra fica grande, muito detalhada. " ⁵⁷

Jovens negros de calças largas, bonés e camisetas dos grupos de rap mais famosos, correntes e anéis, podem ser encontrados hoje em toda a cidade e , ao se caracterizarem com um grupo que tem em comum uma luta contra o preconceito e a discriminação, assim como os negros dos blocos afro da Bahia, ao vestirem suas roupas com estampas africanas e colocarem seus colares de búzios e cantarem seus refrãos em iorubá, eles conseguem construir uma identidade, com o reforço da sua auto-estima e uma imagem não de ausências (ausência de cabelos louros, lisos, olhos claros, pele clara , nariz afilado, etc.) mas uma imagem construída em cima de sua própria história e cultura .

Essa imagem muitas vezes beira uma imagem ligada à delinqüência e à violência, onde esses jovens usam máscaras que deixam apenas os olhos de fora e tem uma atitude agressiva em relação àqueles que não são os "manos", ou seja, os iguais , chamando os jovens de classe média alta/brancos de "playboysinhos" e "vacas loiras" . O rap não dissocia sua imagem da violência mas isso não impede que, no discurso de suas letras, o que seja mais importante seja a questão da conscientização e a procura de uma saída , não a prática de atitudes violentas como solução para as diferenças sociais.

Nas palavras de Nando, rapper da periferia de São Paulo, " A transformação se dá na hora em que os próprios rappers, com parte da periferia, buscam ser a vanguarda, num projeto comum dos excluídos. Mas, para chegar nisso, primeiro é preciso ler, saber o que é uma revolução, entender a questão social e política, a globalização, o marxismo, a gente coloca tudo isso nas letras do rap. " ⁵⁸

⁵⁷ *Caros Amigos Especial*, setembro 1998, pg. 16.

⁵⁸ *Caros Amigos Especial* , setembro, 998, pg. 7

3. Som Negro

O rap é não apenas um gênero musical de matriz cultural negra , como o reggae e jazz, por exemplo, ele tem essa matriz racial como tema constitutivo de suas músicas e como público eleito para suas músicas. A maior parte dos integrantes de conjuntos de rap são negros e fazem questão de identificar sua música como uma música negra .

Para Tricia Rose, " rap music is fundamentally linked to larger social constructions of Black culture as an internal threat to dominant American culture and social order. According to Hooks (1990) , rap's capacity as a form of testimony and na articulation of the young, black, urban critical voice has profound potential as a language of liberation and social protest. (...) Rap's poetic voice is deeply political in content and spirit , but its hidden struggle - that of access to public space and community resources and the interpretation of Black expression - constitutes rap's hidden politics." ⁵⁹

Assim como em outros momentos, onde outros gêneros musicais cumpriram o papel de ser o veículo através do qual os negros e mestiços puderam expressar as suas identidades, como o blues e o jazz , no caso norte-americano e , no caso do Brasil, o samba, o rap é , neste momento, o som através do qual os jovens negros dos grandes centros urbanos expressam a sua realidade .

" The blues functioned for another generation of blacks much as rap functions for youg blacks today : as a source of racial identity, permitting forms of boasting and asserting machismo for devalued black men suffering from social degradation , allowing commentary on social and personal conditions in uncensored language (...). " ⁶⁰

O rap é, podemos dizer, um gênero musical etnicamente definido, pois é reconhecido por seus produtores e a maior parte de seus consumidores como uma música negra. Segundo o rapper norte-americano Chuck D. , do grupo Public Enemy, " rap and black are a kind of synonymous .

⁵⁹ Rose, Tricia, "Fear of a Black Planet" in Gender, Race..., op. cit., pg. 537/538.

The people who have problems with the rap usually have problems with black people, even if they 're black themselves.”⁶¹

O grupo de rap nacional Racionais MC's tem em suas letras e em seu discurso sempre a presença de sua identificação racial . Sem divulgação, fazendo shows em bailes da periferia da cidade, o grupo foi se transformando em uma das mais fortes vozes do rap nacional. Em 1997 lançaram o seu quarto disco, pelo selo Cosa Nostra, de propriedade do grupo e conseguiram, sem aparecer em programas de televisão e vendendo seus discos apenas em lojas do centro da cidade especializadas em música negra, a façanha de vender mais de 500 mil cópias .⁶²

As letras dos Racionais fazem sempre remissão a questão racial, como esta , intitulada Júri Racional :

Você não tem amor próprio fulano
 nos envergonha, pensa que é o maior
 não passa de um sem vergonha
 seus atos por si só definem sua personalidade
 mais é inferioridade que você sente no fundo dá
 aos racistas imundos
 Razões o bastante pra prosseguirem nos fodendo como
 antes
 Ovelha branca da raça, traidor
 vendeu a alma ao inimigo
 renegou sua cor
 mais o nosso júri é racional e
 não falha, não somos fãs de canalha.
 Existe um velho ditado do cativo que diz
 que o negro sem orgulho é fraco e infeliz
 como uma grande árvore que não tem raiz
 (...)
 Gosto de Nelson Mandela
 admiro Spike Lee,
 Zumbi um grande herói

⁶⁰ Dines, Gail e Humez, Jean (org.) "Music Videos and Rap Music : cultural conflict and control in the age of image" , Introduction, in *Gender, Race...*, op. cit., pg. 484.

⁶¹ Citado por Michael Small em *Break it Down : the inside story of the new leaders of rap*, New York, Citadel Press, 1992, pg. 19.

⁶² A partir do seu sucesso, alguns grandes magazines também passaram a vender os cds dos Racionais, mas isso apenas depois de 4 discos gravados e 10 anos de atividades do grupo. Outros grupos ,já mais conhecidos como Thaide e DJ Hum e Pavilhão 9 , graças ao sucesso dos Racionais, também começam a aparecer nas prateleiras desses grandes magazines . Mas, para aqueles que querem conhecer outros grupos de rap, as galerias da 24-de-maio continuam sendo o melhor e, muitas vezes, único lugar para encontrar esses discos .

o maior daqui
são importantes para mim
mas você ri e dá as costas
então acho que sei da porra
que você gosta
se vestir como playboy
freqüentar danceteria
agradar as vagabundas
ver novela todo dia, que merda
se esse é seu ideal é lamentável
e bem provável que você
se foda muito
você se auto destrói
também quer nos incluir porém
não quero
não gosto
não devo
não posso
não vou admitir, de que valem as roupas
caras e não ter atitude
de que vale a negritude
se não pô-la em prática
a principal tática
herança de nossa mãe África
a única coisa que não puderam roubar
se soubessem o valor que a nossa
raça tem tingia a palma da mão
pra ser escura também
(...)
não sou racista morô
escravizaram sua mente
e muitos de nossa gente
não você infelizmente sequer demonstra interesse
em se libertar , essa que é a questão
auto valorização esse é o título
de nossa revolução capítulo (I) um
o verdadeiro negro tem que ser capaz
de remar contra a maré contra
qualquer sacrifício
mas no seu caso é difícil
você só pensa no seu benefício
desde o início, me mostram indícios
que seus artifícios, são vícios
pouco originais , anormais, artificiais
embranquiçados demais
ovelha branca da raça traidor
vendeu sua alma ao inimigo
renegou a sua cor
mas nosso júri racional não falha
não somos fãs de canalha

É interessante perceber que estão presentes nessa letra dos Racionais vários dos personagens que também fazem parte das letras do Ilê Aiyê e de outros blocos afro, como Nelson Mandela, Spike Lee e Zumbi, símbolos da luta negra em todos nos dois lados do “black atlantic”.⁶³

O trecho da música “ se soubessem o valor que a nossa raça tem tingia a palma da mão pra ser escura também ” remete ao seguinte trecho da música Ilê Aiyê, cantada no primeiro carnaval em que este bloco desfilou no carnaval da Bahia, onde a música fala: “branco se você soubesse o valor que o negro tem/ Tu tomava banho de piche/Ficava preto também”. A principal diferença é que no caso dos Racionais, eles querem é que o próprio negro perceba seu valor, no caso tingindo a palma da mão de negro também, e no caso do Ilê, a idéia é que os brancos percebam a importância dos negros. É nítida aqui a diferença de propostas, pois no rap o negro é o objetivo principal e no caso da música do Ilê, o objetivo é a aceitação do negro pelo branco.

De qualquer forma, a idéia de que é necessário criar uma valorização da raça negra para superar a exclusão está presente em ambos os casos e é um dos objetivos comuns dessas duas formas de música negra, visando diminuir as distâncias sociais que separam a periferia/subúrbio/morro do centro das grandes cidades.

Em texto publicado no caderno especial sobre o racismo no Brasil do jornal *Folha de S.Paulo*, é contada a história do “rapper” Camburão, cujo nome verdadeiro é Claudiano Silva Feitosa, negro e que “ ao mergulhar na carreira de cantor de rap, Feitosa resolveu adotar o nome artístico de Camburão - numa ‘homenagem’ às dez vezes em que foi detido e levado de camburão, ‘ para averiguações ’ a delegacias de São Paulo. Integrante do polêmico grupo Pavilhão 9 (outra ‘homenagem’, essa aos 111 presos mortos pela polícia em rebelião no Carandiru), Camburão acha que o rap é a forma ideal de denunciar o racismo no Brasil.”. Ainda segundo esse

⁶³ A idéia de “black atlantic”, de Paul Gilroy, é a da ligação entre os negros que foram distribuídos nos dois lados do Atlântico, em razão da sua escravização e que manteriam pontos culturais comuns. Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*, Londo, Verso, 1993.

texto, Camburão " Desde 1989 canta rap , primeiro em um grupo chamado África MC's , depois Pavilhão 9 . ' O rap é legal porque você não precisa esconder o que você é, não precisa de fantasia, não precisa ser Zezé Di Camargo e Luciano, diz." ⁶⁴

O rapper Big Richard lançou, em julho de 1998, um livro para crianças chamado "Rei Zumbi", preocupado em que as crianças negras conhecessem desde cedo a história desse líder negro . Segundo Richard , " Não existe literatura infantil para o público negro, só falando sobre a Inglaterra, com crianças loirinhas. (...) . O negro só recebe informações sobre Zumbi quando já está na universidade. " ⁶⁵

Zumbi é sem dúvida, o grande herói negro nacional e está presente nas letras dos sambas , da música dos blocos afro-baianos e também no rap. Em sua música "Afro-brasileiro" , a dupla Thaíde e DJ Hum canta também esse herói:

E aí rapaziada
 Como é que tá
 Estamos aqui de novo
 Pra tentar fazer você dançar
 Como velhos tempos
 Tempos velhos
 Velhos quais
 Tempos velhos
 Meus amigos pretos
 Velhos que não voltam mais
 Ancestrais seguindo os bravos guerreiros
 Faziam o Brasil inteiro se curvar diante de tal bravura
 Que loucura
 Só pra todo custo defender aquele lugar
 Que aliás chamava Palmares
 E foi destruído por um velho que não era preto, mas se chamava Jorge
 E com a sua sorte e nosso azar, matou todos do Quilombo, que hoje
 seria nosso lar
 E mesmo assim de novo mostro a vocês outra vez
 A importância de ser negro por inteiro
 Reconhecendo o seu valor e por favor respeitando o irmão
 mais claro que está sempre ao seu lado
 Torcendo pra você vencer e cré na energia africana que emana
 das sementes espalhadas pelo mundo inteiro
 Seja escuro

⁶⁴ Folha de S.Paulo, 25 de junho de 1995, caderno especial sobre o racismo no Brasil.

⁶⁵ Folha de S.Paulo, 04/07/98, pg. 5-3.

Mas seja escuro verdadeiro

Refrão

Afro-brasileiro / sabe quem eu sou ? / me diga quem é você (4 vezes)/

Somos descendentes de Zumbi/ grande guerreiro

Todo dia, quando vou sair de casa pra rua

Faço o sinal-da-cruz para fazer jus

A fé em Deus e nos Orixás

Sou duro na queda

Porque sou filho guerreiro de Ogum com lemanjá

E pra injuriar os conservadores imbecis

Tenho orgulho e bato no peito

Sou descendente de Zumbi

Grande líder brasileiro

Por nossa liberdade, enfrentou exércitos inteiros

Mas acabou perdendo a cabeça

E não é a cara dele que eu vejo nas camisetas, nos "bottons" , toucas ou bombetas

Nem Ganga Zumba eu vejo nas jaquetas

Até o rap o traiu

Importando santos pro nosso terreiro

Que falta de respeito

Por um homem de coragem

Que lutou pelos negros do Brasil inteiro

Meu companheiro ou minha companheira, não digam besteira

Se assumam

Ensinem nossa cultura à sua família

A nossa tradição

A nossa evolução

Tudo isso está em suas mãos

Não é brincadeira, estou falando sério

Eu falo sério

95/300 anos de Zumbi

Vamos homenageá-lo agindo assim

(Refrão)

Venha que hoje é sexta

Eu vou chamar os refrigerantes e pra quem gosta cerveja

Vamos sentar aqui no chão

Colocar o "box" do lado e ouvir o som do Gog, mano bem pesado,

Câmbio Negro e Racionais, meu irmão

Afinal , o que é bom tem que ser provado

Tanta coisa boa e você aí parado

Acuado

É por isso que eu insisto

Sou um preto atrevido e gosto quando me chamam de macumbeiro

Toco atabaque em rodas de capoeira

E toco direito

Minha cultura primeiro

O meu orgulho é ser negro verdadeiro

(Refrão)

Essa idéia, de criar uma nova consciência negra, também está presente entre os rappers norte-americanos, onde “ muitas canções são explicitamente consagradas a desenvolver a consciência política, a honra e os impulsos revolucionários dos negros ; algumas defendem a idéia de que os julgamentos estéticos (e especialmente a questão do saber o que pode ser definido como arte) envolvem questões políticas de legitimação e luta social. O rap engaja-se nesta luta através da práxis progressista , que desenvolve pela afirmação de sua própria afirmação artística. Outros raps funcionam como fábulas morais da rua, propondo histórias preventivas e conselhos práticos sobre problemas criminais, drogas e higiene sexual (...) . Alguns raps desafiam as afirmações unívocas da história branca e da educação, sugerindo narrações históricas alternativas (...). Por fim, devemos notar que o rap tem servido muitas vezes para ensinar a ler e a escrever, ou ainda, para ensinar a história negra nas escolas dos guetos. “ ⁶⁶

Entre os conjuntos de rap norte-americanos, também a questão da raça é bastante enfatizada, não apenas na letra das músicas mas também no próprio nome das bandas, tais como : Afrika Bambaataa, Afrika Islam, Black Sheep, Black by Demand, Blackmale, entre outros .

Os músicos de rap brasileiros tem seu discurso sempre referente aos negros, não distinguindo os mestiços , que incluem como parte do grupo negro, diferentemente do samba, por exemplo, onde a mulata e o mulato são parte constante de seu discurso .

Ao não distinguir entre negros e mulatos, os rappers mostra sua influência do rap norte-americano , cuja sociedade não distingue entre negros e mulatos. Outra razão para essa não distinção é o fato de que, nas periferias, morros, favelas, enfim, nos setores excluídos da sociedade, quase sempre uma maioria de negros e mestiços, que encontram iguais dificuldades. Nesses setores de exclusão mesmo os brancos são considerados do mesmo grupos , pois a discriminação e a falta de oportunidades são semelhantes , confirmando a famosa frase de Donald Pierson de que no Brasil “ um negro rico é um branco e um branco pobre é um preto”, principalmente no mundo da

⁶⁶ Richard Shusterman , op. cit., pg. 161.

exclusão . Os “playboyzinhos” criticados pelos Racionais, por exemplo, são os branco classe média/alta , das regiões nobres da cidade , não o branco que mora no Capão Redondo , este não é, para a sociedade brasileira, tão branco assim.

Nesse aspecto, o rap bate de frente com o samba e a música dos blocos afro baianos e a música que se derivou deste, pois nesses gêneros musicais a questão da mestiçagem é vista como algo positivo , pois resulta em uma cultura mestiça, como o pretendido desde os anos 30 .

Carlinhos Brown estabelece a diferença de seu discurso e o dos Racionais da seguinte forma : “ Quero deixar claro que adoro o trabalho dos Racionais . Temos jeitos diferentes de encarar a situação dos brasileiros descendentes de negros . Penso que, se alguém se olha como negro, vira um estrangeiro na sociedade . Se olhar como um miscigenado, vira parte de um todo e pode brigar pela melhoria de um jeito mais leve. Não podemos perder a doçura.”⁶⁷

O fato de ser tão identificado com os negros vai fazer com que o rap tenha a sua assimilação pela indústria cultural dificultada e a sua presença na mídia muito mais ligada à violência de alguns de seus músicos e/ou músicas do que como uma expressão musical e artística .

Para Shusterman, “ o rap é um dos gêneros de música popular que mais se desenvolve atualmente, mas também um dos mais perseguidos e condenados. Sua pretensão ao *status* artístico submerge numa inundação de críticas abusivas, atos de censura e recuperações comerciais. Isto não é de se surpreender . Pois as raízes culturais do rap e seus primeiros adeptos pertencem à classe baixa da sociedade negra norte-americana; seu orgulho negro militante e sua temática da experiência do gueto representam uma ameaça para o status quo complacente da sociedade” ⁶⁸

Uma das mais expressivas formas de divulgação de músicas ligadas aos jovens , a MTV (Music and Television) , durante muito tempo relutou em apresentar artistas negros e o rap entrará em sua grade de

⁶⁷ Revista Showbizz, setembro, 1998, pg. 24.

⁶⁸ Op. cit. , pg. 143.

programação apenas em 1989 (a MTV foi fundada em 1980) , com o programa Yo! MTV , que se tornou um dos mais populares da rede .

"MTV originally 'followed the music industry in defining rock in essentially racist terms , as a form of music that excluded blacks concentrating for its first 5 years on British New Pop (1981-1983) and on the (white) heavy metal .One black artist, Rick James, filed a suit charging racial discrimination and white rock musician , David Bowie , publicly challenged the censorship of African American musicians in 1983. In response, MTV justified the exclusionary practice by an appeal to its demographics, which assumed white version to black music as performed by black musician ' We have to play music we think an entire country is going to like'. " ⁶⁹

Isso somente vai mudar com o sucesso de Michael Jackson e seu album "Thriller" . " It took the economic lessons of Michael Jackson's phenomenal cross-over success with the 1982 album 'Thriller' to convince MTV executives that black musicians would not alienate the white target audience (...)." ⁷⁰

No Brasil, a MTV local terá o seu primeiro programa de rap , também chamado Yo! MTV, apenas a partir de abril de 1994. Este programa teve como primeiro apresentador o ex-office boy Primo Preto e alguns programas foram gravados em favelas e em unidades da Febem , incluindo vários grupos de rap nacional . ⁷¹

A violência, como parte constitutiva do rap , fará com que as prisões e unidades de recolhimentos de jovens infratores não sejam apenas um cenário descrito nas suas letras , mas também pólos produtores desse estilo musical. Um exemplo é o Carandiru, complexo penitenciário de São Paulo, onde existem vários grupos de rap , sendo que um deles, o grupo "Detentos do Rap", já gravou um disco. O grupo é formado por " cinco rapazes do Pavilhão 5 da Casa de Detenção . Daniel Sancy, 21 , com cinco anos a cumprir é o vocalista . Raimundo da Silva, Eduardo Fonseca e Marcos José, todos com 23 anos, fazem o refrão. O quinto integrante , Leonardo

⁶⁹ Dines ,Gail e Humez, Jean. *Music Videos and Rap Music ...* " , op. cit., pg. 482.

⁷⁰ Idem, pg. 482.

⁷¹ Estes programas foram apresentados nos dias 27/06 e 04/07/95 e tiveram a participação dos Racionais MC's ,DMN e MRN . *Folha de S.Paulo*, 25/06/95.

Cruz, é uma espécie de empresário para questões internas da Detenção .” As gravações foram feitas dentro da Casa de Detenção e o título do CD é “ Apologia do Crime” . ⁷² .

A ligação do rap com o mundo da delinquência tem como caso exemplar a canção “Diário de um Detento” , dos Racionais, cuja letra foi escrita por um detento, chamado Jocenir, da Casa de Detenção do Carandiru e relata a invasão deste, em 1992, resultando na morte de 111 presos.

Sobre esta música , esclarece Mano Brown : “(...) .Tem uma música minha que tem um depoimento de um cara preso na Detenção. A letra é parceria minha com o cara, mas é o que ele pensa, eu nunca fui preso.”

Ice Blue, outro integrante dos Racionais, conta como conheceram o cara :” Nós fomos jogar bola na Detenção . Fomos convidados por um camarada que está lá . Aí chegou lá, os caras reconheceram a gente, uma puta recepção. Aí chegou um cara e falou : ‘ Brown, vamos aí na cela dum maluquinho , ele faz umas letras de rap, ele gosta muito do trabalho de vocês” . ⁷³ .

Diário de um Detento

São Paulo, dia 1º. de outubro de 1992 . Oito horas da manhã
 Aqui estou mais um dia, sob o olhar sanguinário do vigia
 Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma HK
 Metralhadora alemã, ou de Israel , estraçalha ladrão que nem papel
 Na muralha em pé, mais um cidadão José
 Servindo o estado um PM bom passa fome metido a Charles Bronson
 Ele sabe o que eu desejo, sabe o que eu penso, o dia está chuvoso
 o clima tá tenso
 Vários tentaram fugir , eu também quero mas de um a cem, a minha
 chance é zero
 Será que Deus ouviu a minha oração, será que o juiz aceitou a apelação
 Mando um recado lá pro meu irmão, se estiver usando droga tá ruim na
 minha mão
 Ele ainda té com aquela mina, pode crer, o moleque é gente fina
 Tirei um dia a menos, ou um dia a mais, sei lá, tanto faz, todos os
 dias são iguais
 Acendo um cigarro e vejo o dia passar, mato o tempo para ele não me
 matar
 Homem é homem, mulher é mulher

⁷² Folha de S.Paulo, 31/07/98, pg. 4-3.

⁷³ Revista Raça Brasil.

Estuprador é diferente, né?
 Toma soco toda hora , ajoelha e beija os pés
 e sangra até morrer na rua 10
 Cada detento uma mãe, uma crença
 Cada crime uma sentença
 Cada sentença um motivo, uma história de lágrimas, sangue
 vidas e glórias , abandono, miséria, ódio, sofrimento, desprezo
 desilusão, ação do tempo
 misture bem essa química, pronto : fiz um novo detento
 Lamentos no corredor, na cela, no pátio, ao redor do campo,
 em todos os campo
 Mas eu conheço o sistema, meu irmão,
 Aqui não tem santo
 Ratatatá , preciso evitar que um safado faça a minha mão chorar
 Minha palavra de honra me protege
 pra viver no país das calças bege
 Tic-tac, ainda é nove e quarenta
 O relógio na cadeia anda em câmera lenta
 Ratatatá, mais um metrô vai passar com gente de bem, apressada,
 católica, lendo jornal, satisfeita, hipócrita, com raiva por dentro, a
 caminho do centro, olhando pra cá
 Curiosos, é lógico
 Não, não é não, não é zoológico
 Minha vida não tem tanto valor quanto seu celular, seu computador
 Hoje , tá difícil, não saiu o sol
 Hoje não tem visita, não tem futebol
 Alguns companheiros têm a mente mais fraca
 Não suporta o tédio, arruma quiaca
 Graças a Deus e à Virgem Maria
 Faltam só um ano , três meses e uns dias
 Tem uma cela lá em cima fechada desde terça-feira
 Ninguém abre pra nada
 Só o cheiro de morte pinho sol
 Um preso se enforcou com o lençol
 Qual que foi ? quem sabe? não conta
 la tirar mais uns seis de ponta a ponta
 Nada deixa um homem mais doente que o abandono dos parentes
 Aí moleque, me diz então ? cê qué o quê ?
 A vaga tá lá esperando você
 Pega todos os teus artigos importados, seu curriculum no crime e
 limpa o rabo
 A vida bandida é sem futuro
 Sua cara fica branca desse lado do muro
 Já ouviu falar de Lúcifer, que veio do inferno com moral um dia ?
 No Carandiru não, ele é só mais um
 comendo rango azedo e com pneumonia
 Aqui tem mano de Osasco , do Jardim d'Abril, Parelheiros, Moji,
 Jardim Brasil, Bela Vista, Jardim Ângela, Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis,
 Ladrão sangue bom, tem moral na quebrada
 Mas pro Estado é só um número, mais nada

Nove pavilhões, sete mil homens, que custam trezentos reais cada
Na última visita, neguinho veio aí
Trouxe umas frutas, Marlboro, Free
Ligou um pilantra lá da área ,voltou com Kadett vermelho
placa de Salvador, pagando de gatão, ele xinga, ele abusa, com uma
nove milímetros embaixo da blusa
Aí neguinho vem cá, e os manos onde é que tá ?
Lembra desse cururu que mandou me matar ?
Aquele puto é ganso, pilantra , corno manso
Ficava muito doido e deixava a mina só
A mina era virgem, ainda era menor
Agora faz chupeta em troca de pó
Esse papo me incomoda, se eu tô na rua é foda...
É, o mundo roda, ele pode vir pra cá...
Não, já, já o meu processo tá aí
Eu quero mudar, eu quero sair
Se eu tombo esse fulano...não tem pá
Não tem pum, eu vou ter que assinar um 121
Amanheceu com sol, dois de outubro
Tudo funcionando , limpeza jumbo
De madrugada eu senti um calafrio
Não era do vento, não era do frio
Acerto de conta tem quase todo dia
la ter outro logo mais, eu sabia
Lealdade é o que todo preso tenta conseguir,
a paz de forma violenta
Se um salafrário sacanear alguém, leva ponto na cara
igual a Frankstein
Fumaça na janela, tem fogo na cela
Fudeu, foi alguém... se pã ! tem refém
Na maioria, se deixou envolver por uns cinco ou seis
que não tem nada a perder
Dois ladrões considerados passaram a discutir
mas não imaginavam o que estava por vir
Traficantes, homicidas, estelionatários, uma maioria
moleque primário
Era a brecha que o sistema queria
Avise o IML, chegou o grande dia
Depende do sim ou não de um só homem
que prefere ser neutro pelo telefone
Ratatata caviar e champanhe
Fleury foi almoçar , que se foda minha mãe
cachorros assassinos, gás lacrimogêneo ...
quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio
O ser humano é descartável no Brasil
como modés usado ou bombril
Cadeia ? claro que o sistema não quis
esconde o que a novela não diz
ratatata, sangue jorra como água do ouvido, da boca
do nariz

O Senhor é meu pastor... perdoe o que o seu filho fez
 morreu de bruços no salmo 23
 sem padre, sem repórter, sem arma, sem socorro
 vai pegar HIV na boca do cachorro
 cadáveres no pátio interno, Adolph Hitler sorri no inferno
 O Robocop do governo é frio, não sente pena só ódio e ri como a hiena
 Ratatata, Fleury e sua gangue vão nadar numa piscina de sangue
 Mas quem vai acreditar no meu depoimento ?
 Dia três de outubro, diário de um detento ,

O videoclipe desta incrivelmente longa música , com duração de sete minutos e meio , foi gravado no próprio complexo do Carandiru e tem sua exibição restrita, ainda , à MTV , único canal da televisão onde os Racionais concordam em aparecer . " A MTV é um lugar bom, tem que ser feitos pelos Racionais. Eles ainda tem um programa de rap (...) " ⁷⁴

Nenhum outro canal de televisão é aceito pelos Racionais para divulgar o seu trabalho. Em dezembro de 1997 , durante entrevista coletiva, eles pediram para que os repórteres das TVs Globo e SBT se retirassem. "Nunca vamos nos apresentar em uma emissora que apoiou a ditadura . Muito menos no Faustão, comandado por apresentador que tira (debocha de) seus convidados, diz KL Jay . " ⁷⁵ . Em outra entrevista, o mesmo KL Jay reforça que " Sendo integrante dos Racionais , tendo uma visão dos problemas do meu povo, como posso falar para a Globo , que contribuiu com o regime militar, que faz programa sensacionalista ? Ou para o SBT, que incentiva crianças de 3,4 anos a dançarem a dança da garrafa ? " ⁷⁶

Para Mano Brown, " existe um plano para acabar com os 'manos' . Enquanto a gente for minoria na TV e na imprensa a gente não vai aparecer. O rap é que nem armadura . É nele que a gente se protege . " ⁷⁷

Uma das maiores queixas dos rappers com relação à mídia é de que está só divulga o rap quando há brigas ou prisões envolvendo músicos ou participantes de shows . Preso quando dava um show no Anhangabaú, acusado de incitação à violência, artigo 286 do Código Penal, o rapper Nill, do

⁷⁴ Ice Blue, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, 23/03/98, Caderno B, pg.1.

⁷⁵ *Revista Showbizz*, junho de 1998, pg.24-31.

⁷⁶ *Folha de S.Paulo*, 23/12/97.

⁷⁷ *Revista Época*, 10/08/98, pg. 79 .

grupo MRN (Movimento e Ritmo Negro) acusa a imprensa de só aparecer nessas ocasiões. Perguntado se “ o caso teve uma grande repercussão na imprensa. Isso não é bom para o MRN “? Nill responde que : “ Teoricamente sim, mas alguns jornais deturparam o que aconteceu . Não era assim que gostaríamos de ter aparecido, fotografados dentro de um camburão , indo para a delegacia depor . Ninguém nunca se preocupou em divulgar nossos discos ou falar de nosso trabalho. Só revistas de rap. A grande imprensa só nos deu atenção porque fomos para a cadeia. É claro que a polêmica sempre favorece os artistas . Tenho certeza que de que é só por causa disso que eu estou dando esta entrevista para a *Veja*. Madonna é polêmica . Mas não sai de um show direto para a delegacia.”⁷⁸

Também os rappers norte-americanos fazem críticas à indústria cultural de seu país , televisões e rádios, principalmente . “ Os rappers recriminam sua evasão fictícia e superficial , seu conteúdo comercialmente padronizado , seu distanciamento da realidade e sua brutalidade . ‘Falsa mídia, nós não precisamos dela, precisamos ? Tudo nela é fingido’ declara Public Enemy , que também lamenta (em “She watch the channel zero”) o quanto os programas estandarizados na TV destróem a inteligência, o senso de responsabilidade e as raízes culturais da mulher negra (...) . “⁷⁹

Ao cantar em suas músicas a realidade dos negros jovens das periferias e tudo o que os cerca, os Racionais pretendem que estes tomem uma atitude e não se conformem com a discriminação e exclusão social . Segundo Ice Blue : “ o povo preto tem é que deixar de ser coitado, Ele não é coitado ! Setenta por cento da população brasileira é negra. Nos EUA, os negros são 16% e eles mandam por lá . Aqui o povo se acostumou ao cotidiano violento, de viver na favela sem água e sem luz. “⁸⁰

A comparação com os Estados Unidos, parece ser mesmo inevitável quando se trata de questões raciais . Desde o início dos estudos antropológicos no Brasil, a comparação com a situação racial norte-americana sempre foi uma constante , estando inclusive na base de Casa

⁷⁸ *Veja*, 07/12/94, pg. 8/9.

⁷⁹ Richard Shusterman , op. cit., pg. 156.

⁸⁰ *Jornal do Brasil*, 23/03/98, Caderno B, pg. 1.

*Grande & Senzala*⁸¹. Ainda hoje, o que percebemos, com relação ao garotos do rap, é que eles também tem como parâmetro a situação racial dos Estados Unidos e a idéia de que lá houve, de alguma forma, uma vitória conquistada que serviria de exemplo para os negros do Brasil e de todo o mundo.

O rap teria, segundo o rapper Cláudio, da periferia de São Paulo, como objetivo alterar as relações entre a periferia (negros/excluídos) e o centro (brancos/classe média e alta). Segundo ele, " Porque nos Estados Unidos, essa música tem outro efeito, lá os negros atingiram um ponto, conquistaram espaço na ordem. Apesar de ter muita desigualdade, lá tem uma lei que funciona. Aqui, preto ou branco, pobre não tem chance, saber que o cara nasceu em berço de ouro vai ter tudo, e ele vai se ferrar igual à mãe, ao pai, ao avô. Só de a gente conseguir procurar uma alternativa, de protestar com as nossas letras, já faz a gente se sentir forte e aí a revolução começa." ⁸²

Mudar essa realidade é uma das "missões" dos grupos de rap, em especial os Racionais, porque, segundo KL Jay: " somos os pretos mais perigosos do país e vamos mudar muita coisa por aqui. Há pouco ainda não tínhamos consciência disso" ⁸³ O rap é, como colocam os integrantes do Racionais, uma música de "preto para preto." ⁸⁴

4. Periferia é periferia em qualquer lugar

O rap surgiu nos bairros periféricos de Nova York e é nas periferias das grandes cidades que tem encontrado o seu território. No Brasil, em especial em São Paulo, são os bairros da periferia que vêm surgir a maior parte dos grupos de rap.

⁸¹ Ver Thomas Skidmore, " A Ilusão americana no Brasil : de D. Pedro II ao golpe de 1964" in *O Brasil Visto de Fora*, Rio de Janeiro, ed. Paz e Terra, 1994 e Élide Rugai Bastos, *Gilberto Freyre e a Formação da Sociedade Brasileira*. Tese de Doutorado, PUC-SP, 1986.

⁸² *Caros Amigos Especial*, setembro, 1998, pg.5.

⁸³ *Revista Showbizz*, op. cit.

Em seu último disco, *Sobrevivendo no Inferno*, os Racionais MC's cantam "Periferia é periferia em qualquer lugar" :

Este lugar é um pesadelo periférico
 Fica no pico numérico da população
 Aqui a visão já não é tão bela
 Existe um outro lugar
 Periferia é periferia em qualquer lugar
 (...)
 Lei do cão, lei da selva
 Muita pobreza, estoura a violência
 Nossa raça está morrendo
 Não me diga que está tudo bem
 (...)
 Periferia é tudo igual
 Todo mundo tem medo de sair de noite
 (...)
 Periferia é periferia em qualquer lugar

Segundo Mano Brown, líder dos Racionais, o discurso do rap "tem que chegar lá . É o mesmo povo, só em lugar diferente" .⁸⁵ Aqui estão presentes uma série de idéias relativas ao povo negro e sua diáspora . Primeiro, a idéia , que se projeta desde os anos 70 ,relativas ao pan-africanismo, que faria com que a luta de qualquer negro fosse a luta de todos os negros . A idéia de uma "nação" não constituída por um território mas por uma matriz cultural comum, a África (mítica)⁸⁶ . Mas, agregada a essa idéia está a idéia de local/global presente nas novas discussões , em função das transformações que o processo de globalização vem acarretando .

Especialmente separados, os povos negros , através dos avanços tecnológicos dos meios de comunicação, podem ser reintegrados em seu discurso sobre as condições da vida no espaço urbano por eles ocupados, a periferia . Nova York, Washington , Rio ou São Paulo, periferia é

⁸⁴ *Folha de S.Paulo*, 22/08/98, pg. 4-9 .

⁸⁵ Entrevista "Racionais falam para a periferia da nação", *Folha de São Paulo*, 23/12/97,pg. 4-10.

⁸⁶ Segundo Livio Sansone, " Força aglutinadora específica da cultura dos negros é o sentimento de um passado comum , na condição de escravos e desprivilegiados . A África é usada como um banco de símbolos, sacados de forma criativa. A cultura negra é, por definição, sincrética." "O Local e o Global na Afro-Bahia contemporânea" in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, no. 29, outubro de 1995, pg. 66.

periferia em qualquer lugar e , a ocupação desses espaços por jovens negros , excluídos do economia, da política e da educação, tem o mesmo corolário : a violência .

Assim como periferia é periferia em qualquer lugar, violência é violência em qualquer periferia . Não é por outro motivo que a violência é uma presença constante nas letras de rap . Ela é parte intrínseca do cotidiano vivenciado pelos jovens que moram em qualquer periferia e , por ser o relato da vida desses jovens, o rap incorpora essa violência em seu discurso.⁸⁷

Entre os efeitos do desenvolvimento do capitalismo no final do século está o de criar uma legião de excluídos da produção, que serão sempre aqueles que tiveram as menores chances de educação, que não encontram trabalho qualificado , resultando disso o "aprisionamento" destes nas periferias dos grandes centros urbanos .

Livio Sansone identifica nessas semelhanças entre os "estilos de vida" dos grupos jovens negros e mestiços das grandes cidades a possibilidade da internacionalização de sua cultura . " Para a internacionalização da cultura negra contribui a convergência de certos fatores estruturais determinantes das condições de vida dos negros dos dois lados do Atlântico. Muito embora o tamanho e a posição social das populações negras variem consideravelmente de um país para outro, parece que existem traços semelhantes na posição econômica dos negros em países com diferentes sistemas de relações raciais e diferentes histórias negras. Nas sociedades da América e da Europa Ocidental, os negros estão historicamente sobre-representados entre os que vivem à margem do mercado de trabalho e entre os pobres"⁸⁸

A periferia como território do rap é assumida por seus produtores e é a partir dela que se propaga a sua mensagem . Para Mano Brown, "somos a voz da periferia."⁸⁹

⁸⁷ Somente em chacinas em São Paulo, quase todas ocorridas em bairros periféricos ou em cidades dormitório , foram , até junho de 1998 , 49, com um total de mortos de 172 pessoas. Em 1997 ocorreram 47 chacinas ,com 162 mortes. *Folha de S.Paulo*, 01/07/98 .

⁸⁸ Op. cit., pg. 69.

⁸⁹ Isto é, 25/05/94, pg. 46/47.

Esse movimento da produção cultural da periferia para o centro é um caminho já trilhado tanto pelo samba como pela música afro baiana. O que há de particular, nesse momento, é que o relato do rap tem como tema a própria periferia, esta não é apenas território onde vivem os rappers mas também um dos temas privilegiados pela sua música.

A descoberta da periferia através do rap é feita cruamente, sem o romantismo do samba, onde a pobreza era vista com lirismo e a violência não era um tema recorrente. A periferia agora aparece em seu retrato por inteiro, sem idealizações ou retoques.

" O cotidiano nas periferias das grandes metrópoles brasileiras pode ser hostil e feio. Mas não é estéril. De suas vielas esburacadas, está ganhando força uma cultura visceral na sua rebeldia. A cultura funk, rap espalha-se. Não adiante procurá-la na Rede Globo, nas invencionices modorrentas das drag queens dos segundos cadernos. A cultura da periferia e dos morros está lá: na feiúra do subúrbio e das favelas, onde se espalha em músicas, bandas, bailes, códigos de comportamento, gírias, sinais. Tem até um nome, de sonoridade elétrica. Hip-hop. (...) A música e a dança estão mobilizando os corações e mentes dos jovens dos morros e subúrbios. É um movimento jamais visto, talvez, desde os primórdios do samba, quando, antes, de o carnaval virar um espetáculo, batucadas e gafieiras provocavam desconfiança e até temor. ⁹⁰

O rap faz a ligação entre o mundo da periferia que seria "tão horrorosamente real que a maioria das pessoas prefere não ver" e o mundo branco/classe média/centro. "Os rappers e funkeiros querem berrar para que se saiba que na periferia há jovens que não se drogam, não trabalham para o tráfico e ganham dinheiro honestamente. Há também na periferia jovens que se drogam, trabalham para o tráfico e ganham dinheiro desonestamente, só que são minoria. Essa gente se amontoa num beco social sem saída, mas, terra à vista, nos últimos anos vislumbrou uma alternativa. Sua rebeldia com causa parece que se canaliza. Destila veneno sob fórmulas definidas: os versos longos e insubordinados do rap, a dança robótica do break, o grafite

⁹⁰ Veja, 12/01/94, pg. 52.

nos muros e a união das galeras - para defender - ou atacar - em grupo e freqüentar bailes funks. ⁹¹

A violência não se faz presente apenas nas letras do rap mas envolve também seus músicos, relação essa que a mídia explora ao máximo, dando aos grupos de rap, muitas vezes, uma conotação de "ganges de rua" e afirmando serem suas letras altamente explosivas, responsáveis por gerar mais violência. Enquanto isso, outras vertentes musicais contemporâneas ao rap e que também tem como característica retratar a vida dos jovens urbanos, como o punk e o grunge, som mais próximo dos jovens brancos, não tem a mesma conotação para a mídia.

Em resenha publicada na revista *Popular Music*, Tomas Swiss anota que "While white forms of music expression like punk, which emerged about the same time as rap, are now passing into history as 'musical vaudeville' (John Lydon's recent characterisation), rap remains at the forefront of going cultural and political skirmishes in this country. While grunge - heir to punk's confrontational sound - has been reconstructed in the wake of Kurt Cobain's suicide as merely a confessional text for today's 'lost generation', rap remains resistive, explosive." ⁹²

As primeiras aparições do rap na imprensa brasileira tinham como ênfase a questão da violência. Um exemplo é o desta matéria, publicada no *Jornal do Brasil* e intitulada "Brasil segue estilo rap": "Um dos pontos de maior ligação entre o rap brasileiro e o original americano é a violência das ruas onde surgiram. Por isso, os artistas daqui dificilmente passariam ao largo de uma das mais fortes e populares tendências atuais do ritmo nos EUA: o gangsta rap. Se até Gabriel, o Pensador, originário da classe média, atacou o ex-presidente Fernando Collor na música 'Tô feliz, matei o presidente', o que se poderia esperar da temática de artistas que nasceram e foram criados nas favelas e periferias das grandes cidades? O nome de algum deles já é sugestivo, como Piveti e Pavilhão 9 (uma referência ao pavilhão do presídio do Carandiru, São Paulo). (...)" ⁹³

⁹¹ Idem, pg.54.

⁹² *Popular Music*, Cambridge University Press, vol. 14, 1995, pg. 135.

⁹³ *Jornal do Brasil*, 14/06/95, Caderno B, pg. 48

Não há dúvida de que a violência é um tema intrínseco ao rap mas a ênfase da mídia não é procurar entender a violência a que os jovens negros urbanos estão submetidos, ao contrário, a ênfase é na atitude de violência dos músicos de rap, taxando-os de "gangues" e reponsabilizando-os por explosões de violência por parte dos jovens.

, Paul A. Anderson, sobre o trabalho "Black Studies, Rap and the Academy" de Baker, mostra que nesse trabalho "Baker surveys mainstream political reactions to rap and powerfully dissects class-and-race-determined aspects of the moral panic surrounding rap music. When rap performers appear on mainstream magazines covers- which they occasionally do - the lead story is not about their innovative and genre-bending music and its impact on youth culture throughout the world but more often about social pathology, a supposed 'culture of poverty', and what its presented as a nearly organic relation between rap music (especially gangsta rap) and criminality." ⁹⁴

A violência não é, dessa forma, uma presença exclusiva do rap, mas o teor de violência desta é o destacado pela mídia, enquanto outras formas musicais, mesmo o rock, especialmente em sua forma heavy metal, ou o punk, que não tem como seus produtores principais, como acontece com o rap, os negros e mestiços, esse caráter violento não é o que é enfatizado.

Em seu trabalho sobre os grupos punks de São Paulo, Helena Abramo mostra como a violência também é característica desses grupos. Segundo ela "a beligerância, a evocação da violência, são conscienciosamente exibidas. Além das correntes, das munhequeiras cheias de pontas de metal que, quando usadas como armas, podem rasgar a pele do oponente, dos alfinetes espetados na própria pele, vemos, nas suas camisetas e buttons, nomes de bandas como Cólera, Fogo Cruzado, Extermínio, Agressão, Ataque Frontal." ⁹⁵

⁹⁴ "Elligton, Rap Music and Cultural Difference", *The Music Quarterly*, vol. 79, 1995, pg. 179-180.

⁹⁵ *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo, Scritta, 1994, pg. 107.

Os jovens das periferias e suas produções culturais estarão sempre ligados à violência porque esta é uma constante nas periferias dos grandes centros urbanos, assim, não é exclusividade do rap, estando presente em outras produções musicais, como o punk e o funk, entre outros. O que é uma característica distintiva do rap é que este procura fazer da música um instrumento de divulgação da violência e da discriminação desses jovens negros das periferias, se transformando em um canal de comunicação entre esta periferia e o resto da sociedade.

Para Chuck D., músico do conjunto de rap norte-americano Public Enemy (onde a sugestão de violência já aparece no nome do conjunto), "rap music may be as black people's CNN, but there are a lot of white folks tuning into that signal too." ⁹⁶

Mano Brown também estabelece esta relação entre o rap e a informação, como Chuck D. faz entre o rap e a CNN. Ao ser perguntado, em uma entrevista, se gostaria de fazer alguma faculdade, Brown respondeu que "Jornalismo. Descobri que tenho tendência, um certo dom. O rap tem a ver com a notícia." ⁹⁷

Em artigo do jornal *O Estado de São Paulo*, é destacado essa característica do rap como uma crônica da vida cotidiano da periferia e, mais ainda, é enfatizado o seu caráter não apenas descritivo mas de apresentar propostas e alternativas, uma vez que, segundo o autor da matéria, Francisco Oliveira, "Falando franca e sinceramente, *Sobrevivendo no Inferno* é uma palestra de 'sociólogos' sem diploma, que buscam chamar a atenção para os problemas sociais da periferia." ⁹⁸

A exclusão social e econômica desses jovens, negros de uma periferia, onde o poder público está ausente e omissos para garantir sua inclusão na sociedade global, vai fazer com que, da mesma forma como o tráfico de drogas aparece como um poder paralelo, os músicos de rap passem a ter uma função de representatividade que não pode

⁹⁶ Cf. Ledbetter, James "Imitation of Life" in *Gender, Race and Class in Media*, op. cit., pg. 542.

⁹⁷ *Revista da Folha*, 17/04/94, pg. 10 a 14.

⁹⁸ *O Estado de São Paulo*, 13/11/97, Caderno 2, pg. D4.

ser encontrada naqueles que deveriam ser os seus representantes, ou seja, os organismos do poder público.

Segundo Klaus Mitteldorff , fotógrafo que realizou as fotos do encarte do disco *Sobrevivendo no Inferno*, “ No lugar onde vivem eles são adorados . As pessoas saem de suas casas para vê-los nas ruas , pedem autógrafos . Parecem amigos de todos. (...) .Nos lugares mais distantes de São Paulo, não se conhece ou mesmo se reconhece um governo . O que eles tem são ídolos , e os Racionais são um deles. ” ⁹⁹

Uma outra face do rap , ligada à violência, está em ser esta expressão musical uma forma dos seus músicos escaparem da violência presente no cotidiano das periferias dos grandes centros urbanos , dando um outro sentido a suas vidas .

Arnold Shaw exemplifica essa possibilidade de mudar o destino dos jovens da periferia que a cultura hip hop oferece , com um depoimento para a revista *Newsweek* , onde “ a San Francisco 16-years-old , identified by the street name of Jay Rock , said : ‘ If you told me a few years ago that I’d been dancing , I’d laugh . It’s like a thing : guys getting ready to fight, but instead we dance. ” ¹⁰⁰

Um outro exemplo desse possibilidade de escapar de um destino quase inexorável é do rapper norte-americano Coolio , cuja trajetória comprova que o rap e a cultura hip-hop podem representar uma possibilidade de vida diferente daquela a que os garotos marginalizados estariam aparentemente condenados . Coolio é um jovem negro americano , denominado “ feiticeiro do hip-hop” e sua história não difere muito da de milhares de jovens negros da periferia de qualquer lugar do globo : “ Coolio deixou de ser um membro de gangue, viciado em crack e ladrão. Tornou-se um megastar, graças às músicas que contavam a sua própria vida. Há 32 anos, Artis Ivey (seu nome verdadeiro) nasceu em South Central , um bairro violento de Los Angeles . Foi criado sem o pai e por uma mãe viciada em

⁹⁹ Folha de S.Paulo, 23/12/97, pg. 4-1.

¹⁰⁰ Shaw, Arnold. *Black Popular Music in America*, Schirmer Books, New York ,1994.

drogas. Ele batia carteiras. Passou a arrombar casas , com a técnica ‘ missão impossível’ . Andou em gangues .Passou dez meses preso e acabou viciado em crack . (...) Coolio passou a década de 80 em diferentes grupos de hip-hop. Em 93 a sua demo chegou a Albee!! Ragusa , diretor do New York’s Tommy Boy e ele estourou . (...) Segundo Coolio “ Não sou gangster. Sou um lutador e político dos guetos . Sou o feiticeiro do gueto : tenho a poção que faz o corpo se mexer . (...) Coolio está envolvido em campanhas contra a Aids, principalmente as voltadas para os negros. ‘ Os jovens precisam de mais instrução . O mundo virou um inferno . Está violento, escandaloso . A juventude anda fazendo bobagens pelas ruas . Precisam de ajuda . E ninguém está fazendo isso agora . ” ¹⁰¹

As biografias repetem, entre os músicos de rap, o mesmo cenário , uma periferia qualquer em qualquer cidade do mundo, a violência e a falta de perspectiva que se transformam através do rap . O rapper Thaíde, da banda Thaíde e DJ Hum, pioneiros do rap paulistano, é mais um exemplo das semelhanças das biografias dos rappers .

“ Thaíde , antes de receber seu nome de guerra, era Altair , ou Taí, para familiares e amigos . Um garoto da Vila Missionária, bairro barra-pesada da Zona Sul paulistana. Como qualquer menino pobre, Taí cresceu em meio à violência e pobreza. Era um garoto esperto e começou a notar coisas estranhas ao seu redor. Por que as pessoas como ele, a sua gente, sofriam mais do que aquelas mais ricas, que ele via na tevê ou nas regiões mais nobres da cidade ? Ao mesmo tempo que era assaltado por essa dúvida , Taí tomava contato com o lado mais lúdico da periferia : os bailes animados, cuja trilha sonora era o funk e a soul music . (...) . Thaíde passou a frequentar a Estação São Bento do Metrô, ponto de encontro dos adeptos daquela cultura emergente . Assim como todos naquele local, ele tinha sede de informação . Gradativamente , Thaíde percebeu que podia se expressar através do rap . Ele começou a criar rimas e a colocar no papel suas idéias,

¹⁰¹ Folha de São Paulo , 01/04/96 , caderno Folhateen , pg. 5-5 .

se juntou a alguns amigos e formou um a equipe de dança, a Blackspin Break Dance. (...). " ¹⁰²

O rap aparece, desta forma ,em relação aos jovens negros das periferias, como uma forma de escapar da violência e mudar suas perspectivas de vida , pois, ainda nos anos 90, a música , ao lado do esporte, aparece como uma das únicas formas de ascensão social dos jovens negros de periferia . Ainda a cidadania lúdica parece ser ainda a única possível . ¹⁰³ .

Assim, os músicos ligados ao rap tem nesse uma forma de escapar das situações por eles descritas, que envolvem chacinas e mortes por uso de drogas . Segundo Mano Brown, morador de Capão Redondo, periferia da zona sul da cidade, " lá onde eu moro não tem nada, Se fizer festa morre dois, três na porta e no dia seguinte acabou."

O mundo dos músicos de rap é um mundo em permanente guerra, guerra contra a polícia, contra os traficantes e contra os marginais em geral . Ice-T , um dos mais controvertidos rappers norte-americanos, ao ser perguntado por que os rappers falam tão frequentemente sobre violência e crime, responde que : " It's just like if you asked a guy from Beirut to rap. He'd rap about bombs and explosives and detahs . I'm from a war just like him. I hear on the news 'fifteen people killed in gang homicide this weekend' and I know four of the fifteen. " ¹⁰⁴

Essa vivência da violência vai fazer com que haja um forte caráter "salvacionista" presente em boa parte dos músicos/grupos de rap , onde o fato de terem escapado de um destino quase certo ligado à marginalidade e ao vício, faz com que se empenhem em levar uma mensagem para os "manos" , para que também possam escapar desse destino previsível .

Para tanto, a periferia continua sendo o lugar dos rappers, mesmo quando eles fazem sucesso e podem deixar esta realidade. Segundo Mano Brown , " tem gente que vende 100 mil discos e sai da periferia. Ganha

¹⁰² *Revista Raça Brasil* , Edição Especial "Thaíde e DJ Hum " , ano 1, no. 5, agosto de 1998.

¹⁰³ Ver capítulo II .

¹⁰⁴ Cf. Small, Michael, op. cit., pg. 36.

milhões e depois vem aqui distribuir migalhas para o pessoal. Eu fico por aqui e ajudo como posso.”¹⁰⁵

A principal ajuda que podem dar é contar como é a vida das pessoas na periferia, onde não há governo, não há lei e a violência está em vários atos , que vão do desespero ao vício, como aparece em “Homem na Estrada” :

Um homem na estrada recomeça sua vida
sua finalidade a sua liberdade que foi perdida
subtraída e quer provar a si mesmo que realmente
mudou, que se recuperou, e quer viver em paz
não olhar para trás dizer ao crime nunca mais
pois sua infância não foi um mar de rosas, não na Febem
lembranças dolorosas então sim, ganhar dinheiro ficar rico
enfim muitos morreram assim
Sonhando alto assim
Me digam quem é feliz
Quem não se desespera
Vendo nascer seu filho
no berço da miséria
Um lugar onde só tinha como atração o bar e o
candomblé prá se tomar a benção
Esse é um palco da história que por mim será contada
Um homem na estrada
Equilibrado num barraco
Um cômodo mal acabado e sujo, porém seu único lar
seu bem, seu refúgio , um cheiro horrível de esgoto no
quintal
Por cima ou por baixo se chover será fatal
Um pedaço de inferno aqui onde eu estou
Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou numerou
os barracos e fez um par de perguntas, logo depois
esqueceram filhos da puta ...
Acharam uma mina morta e estuprada, deviam estar com
muita raiva, mano, quanta paulada
Esta irreconhecível, o rosto desfigurado, deu meia noite
e o corpo ainda estava lá coberto com lençol
Ressecado pelo sol, jogado o IML estava só dez horas atrasado
Sim ganhar dinheiro, ficar rico enfim quero que meu filho
nem se lembre daqui
tenha uma vida segura não quero que ele cresça com um
oitão na cintura e uma PT na cabeça o resto da madrugada
sem dormir ele pensa, o que fazer para sair dessa situação
desempregado então
Por pura má reputação

¹⁰⁵ Revista Showbizz, op. cit.

Viveu na detenção
Ninguém confia não
E a vida desse homem para sempre foi danificada
um homem na estrada
amanhece mais um dia
E tudo é exatamente igual, calor insuportável, 28 graus
faltou água já é rotina, monotonia, não tem prazo para voltar,
já fazem uns 5 dias
São 10 horas a rua está agitada , uma ambulância foi
chamada com extrema urgência, loucura, violência
exagerada, estourou a própria mãe e estava embriagado
Muito bem antes da ressaca ele foi julgado , arrastado pela rua
O pobre elemento inevitável linchamento imagine só
ele ficou bem feio não tiveram dó
Os ricos fazem campanha contra as drogas e falam sobre
o poder destrutivo delas
Por outro lado promovem e ganham muito dinheiro com
álcool que é vendido na favela
Impapuçado ele vai dar um rolê não acredita no que vê
Não daquela maneira, crianças, gatos , cachorros disputam
palmo a palmo o seu café da manhã
Na lateral da feira molecadas sem futuro que já consigo
ver só vão na escola pra comer, mais nada
Como é que vão aprender
Sem o incentivo de alguém
Sem orgulho
Sem respeito
Sem saúde
Sem paz!
Um mano meu tava ganhando um dinheiro
Tinha comprado um carro até Rolex tinha
Foi fuzilado a queima roupa num colégio
Abastecendo a playboisada de farinha
Ficou famoso virou notícia
Cartaz da polícia
20 anos de idade alcançou os primeiros lugares
Super star do Notícias Populares uma semana depois
chegou o crack
Gente rica por trás , diretoria aqui periferia miséria de sobra
Um salário por dia garante a mão-de-obra
A clientela tem grana e compra bem
Tudo em casa costa quente dos sócios:
A playboisada muito louca até os ossos vender droga por
aqui grande negócio
Sim ganhar dinheiro sim ficar rico enfim
Quero um futuro melhor
Não quero morrer assim
Num necrotério qualquer
Um indigente sem nome, sem nada
Um homem na estrada

Assaltos na redondeza levantaram suspeita
Logo acusaram a favela para variar
E o boato que corre é que o homem
Está com o seu nome lá
Na lista dos suspeitos
Pregada na parede do bar
A noite chega e o clima estranho está no ar e ele sem desconfiar
de nada vai dormir tranquilamente
Mais na calada caguetaram seus antecedentes
Como se fosse uma doença incurável no seu braço a
tatuagem , D.V.C. uma passagem 157 na lei
Ao seu lado
Não tem mais ninguém a Justiça Criminal é implacável
tiram sua liberdade família e moral mesmo longe do
sistema carcerário
Te chamaram para sempre
De ex-presidiário não confio na polícia, raça do caralho
Se eles me acham baleado na calçada
Chutam minha cara e cospem em mim
E eu sangraria até a morte
Já era, um abraço
Por isso a minha segurança
Eu mesmo faço
É uma hora parece estar tudo normal
Mas esse homem desperta
Presentindo o mal
Muito cachorro latindo ele acorda ouvindo
Barulho de carro e passos no quintal
A vizinhança está calada, insegura
Premeditando um final
Que já conhecem bem
Na madrugada da favela
Não existem leis
Talvez a lei do silêncio
A lei do cão talvez
Vão invadir o seu barraco
É a polícia
Vieram para arregaçar
Cheio de ódio e malícia
Filhos da puta
Comedores de carniça
Já derma minha sentença
E eu nem tava na treta
Não são poucos e já vieram loucos
Matar na crocodilagem
Não vão perder a viagem
15 caras lá fora, diversos calibres e eu apenas com uma
13 tiros automática
Sou eu mesmo e eu meu Deus e meu Orixá
No primeiro barulho vou atirar

Se eles me pegam meu filho
 Fica sem ninguém
 O que eles querem mais um
 pretinho na Febem
 Sim ganhar dinheiro , ficar rico enfim a gente sonha a vida
 inteira e só acorda no fim
 Minha vida foi outra
 Não dá mais tempo pra nada não

A idéia, então, é falar para a periferia de toda a nação e os Racionais levam a sério essa missão . Seu primeiro alvo, fora de São Paulo, são as favelas do Rio de Janeiro , correspondente carioca da periferia paulistana, ou seja, o território dos excluídos.

A idéia de que o rap é a música não só do povo negro mas também dos "periféricos", no sentido dos excluídos, pode ser constatado pela sua influência em vários músicos do Nordeste do país, onde a exclusão e a violência desta resultante também é extremamente visível .

" Periferia é periferia em qualquer lugar, não se cansam de dizer os Racionais MC's , a grande voz do rap brasileiro. Violência, pobreza , drogas, arbitrariedade policial, descaso dos governantes...os problemas são os mesmos , seja em São Paulo, no Rio ou em Recife, de onde vem um dos mais promissores nomes do hip hop brazuca, os Faces do Subúrbio . A mesma linguagem importada de música e protesto que frutificou nos bairros paulistanos pobres acabou por mudar a vida de garotos que estavam a milhares de quilômetros, no pobre bairro recifense do Alto José do Pinho . (...) Tendo ganhado a vida até agora como ajudante de pedreiro e cabeleireiro, Zé Brown, assim como os demais integrantes do Faces , espera um dia viver só de música e, quem sabe, superar a realidade de opressão, pobreza e crime do Alto José do Pinho . (...). Zé Brown tem preocupações mais humanitárias para o Faces : passar mensagens para a rapaziada do Recife que está se prejudicando com as drogas e a violência . Ele lamenta só não ter conseguido fazê-lo com dois amigos de infância no Alto José do Pinho, assassinados recentemente por causa do envolvimento com drogas. " ¹⁰⁶

¹⁰⁶ *Jornal do Brasil*, 15/05/98, Revista Programa .

Ainda sobre este mesmo grupo do Recife, o grupo argumenta que o rap surgiu da embolada . Para eles : “ A gente acha que o rap veio da embolada . Se o rap fosse nascer hoje, ia ser no Recife. Aliás, o fundador do movimento hip hop nacional , Nelson Triunfo, é de Triunfo, Pernambuco. No Nordeste , o cara tem muito mais motivo para fazer rap. ” . Ainda segundo Tiger, membro do grupo, o rap seria hoje “ uma forma de mostrar que a violência tomou conta de tudo. ” A preocupação do grupo é, segundo Tiger, “ continuar dando um exemplo para a comunidade do Alto José do Pinho - o da arte como opção à marginalidade.” ¹⁰⁷

Também Brasília, com suas cidades-satélites periféricas , vê surgirem cada vez um maior número de grupos de rap, sendo que em abril de 1997 já somavam 150 grupos do gênero. “ O rap-candango fez um cerco a Brasília com um massivo ataque à chamada ‘Ilha da Fantasia’ . Cerca de 150 grupos do gênero emergem de miseráveis cidades-satélites , como Ceilândia e Riacho Fundo, e marcham sobre o Plano Piloto, área onde ficam localizadas as superquadras do poder. Do Câmbio Negro, já consolidado como um dos principais grupos do hip hop nacional, ao inédito Fogo Cruzado, o entorno de Brasília parece o fim-de-mundo ideal para o realismo-naturalista dos rappers brasileiros. (...) eles fazem as crônicas mais explícitas do país sobre o fosso que separa os apocalípticos e excluídos dos integrados ao mercado de consumo. (...) Os rappers do DF estão para o faroeste das cidades-satélites como os Racionais MC’s existem para a extrema zona sul de São Paulo, onde Capão Redondo, o bairro, cospe na frieza da madrugada índices de assassinatos semelhantes ao de Medellín , na Colômbia de Pablo Escobar .” ¹⁰⁸

A periferia , seja da cidade , da nação ou do mundo é o território do rap e isso fica claro nessa música dos Racionais MC’s :

Fórmula Mágica da Paz

Essa porra é um campo minado

¹⁰⁷ *Jornal do Brasil*, 19/05/98, Caderno B, pg.35.

¹⁰⁸ *Folha de S.Paulo*, 02/04/97, pg. 4-1.

Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui
 Mas a minha área é tudo o que eu tenho
 A minha vida é aqui
 Não vou trair que fui, quem sou
 Eu tento adivinhar o que você mais precisa
 Um advogado pra tirar seu mano
 No dia de visita você diz:
 Eu vou mandar cigarro pros maluco lá do X
 (...)

Aqui quem fala é mais um sobrevivente
 Olhe ao seu redor e me diga
 O que melhorou ? Da função quem sobrou ?
 Eu sei lá , muito velório rolou de lá pra cá.
 (...)

A idéia de um território próprio, esse da periferia, é bastante forte e pode ser apontado como constitutivo do rap, como dizem os Racionais nessa entrevista à *Revista Raça*, ao serem perguntados “ se vocês morassem na Vila Madalena , os Racionais acabavam ? ” , responde Edy Rock : “ Acabam. Nossa vida tá na periferia, a gente fala do que acontece lá . Vem pra cá para falar do quê ? Da padaria ? ” ¹⁰⁹

A periferia é o território do rap e lhe é constitutiva, de modo que, como disse Edy Rock , sem periferia o rap não tem conteúdo. A idéia de território do rap também pode ser percebida na forma como são denominadas as regiões onde cada grupo de rap nasce e atua : são as “posses” .

As “posses” seriam os locais de reuniam dos grupos de rap e de membros da comunidade para atividades de lazer e de educação . Segundo depoimento do rapper Marcelinho, ligado à posse Negroatividades, da zona sul de São Paulo, “ Na periferia, todos se encontram na rua, nos bailes e a posse surge daí, reunindo dois ou três grupos de rap. É um jeito de trocar idéias sobre música, arte e os problemas da periferia, de estudar as nossas origens - a afro-descendência - que a escola não ensina . Também é uma união para lutar por espaço na sociedade, exigir locais para nossos ensaios e apresentações.” ¹¹⁰

Para Wyclef Jeans , líder do grupo Fugees, formado por este refugiado haitiano e outros norte-americanos, já com vários discos gravados, “

¹⁰⁹ *Revista Raça Brasil Especial Black Music*, vol. 1, 1997.

¹¹⁰ *Revista Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop*, setembro, 1998, pg. 4.

isso não significa que nos vendemos ou que não vamos mais ser parados pela polícia ao dirigir os carros novos que compramos . Quem é do gueto nunca vai sair dele , o gueto é como uma marca de nascença, está na pele da gente e não sai jamais". ¹¹¹

5. Transpondo Fronteiras

Tendo a sua produção voltada para a realidade da periferia, descrevendo seu cotidiano, falando para os seus moradores, com um discurso onde a violência é presença constante , como o rap transpõe as fronteiras e passa a ser um sucesso da indústria cultural, com milhões de discos vendidos em todo o mundo, programas na televisão e presença nos salões das classes médias e altas ?

Segundo Pivete, rapper negro paulistano, " o rap é o tráfico de informação da periferia para o centro " ¹¹². Essa invasão, profetizada pelo rapper Ice-T, na música "Home Invasion" , onde ele diz que os negros vão tomar os lares dos brancos através do rap, só foi possível porque a indústria cultural , através dos discos, clipes e da moda "rapper" potencializou e amplificou as vozes vindas da periferia .

Resistente a princípio, por um bom tempo a mídia citava o rap apenas para exaltar seu caráter violento , este acaba por tornar-se um produto cultural atraente para uma indústria sempre em busca de novidades .

Os números do mercado norte-americano são expressivos : em 1991 foram vendidos U\$ 500 milhões, apenas o disco "Forget the Hammer" vendeu , em todo mundo, 12 milhões de cópias . Também é nesse período que o rap começa a aparecer em programas de TV, a ser utilizado em comerciais , chega mesmo a aparecer na "Sesame Street" (a nossa antiga Vila Sésamo), programa infantil de grande sucesso

¹¹¹ Revista Raça Brasil , op. cit.

¹¹² Isto é, 25/05/94.

nos Estados Unidos , e surgem desenhos animados com personagens caracterizados como rappers .¹¹³

Em São Paulo, não deixa de ser estranho ver os Racionais cantando para a “playboyzada” (como eles chamam os jovens das classes médias e alta) , por eles mesmo criticada , nas casas noturnas dos Jardins .

Presente na cidade de São Paulo desde final dos anos 70 e início dos 80,¹¹⁴ o rap começou a chegar nas classes média e alta apenas em meados da década de 90. “ A moçada do rap tem estilo. E eu quis trazer essa onda para os Jardins, conta Angelo Leuzzi, dono do Columbia (casa noturna dos Jardins, em São Paulo). Ele criou o Sub Club, uma festa que acontece todos os sábados na pista inferior do Columbia (...)”. Apesar de ter sido descoberto pelo “ circuito fashion” um pouco atrasado, o rap já estava na rua a alguns anos.¹¹⁵

A transposição das fronteiras entre a periferia e o centro , tendo como mediação o rap, não se dá de forma fácil para nenhum dos dois lados . De um lado, o fato de tocarem em clubes de classe média e alta, desse “circuito fashion” não garante a diminuição da discriminação, da mesma forma como ocorreu com o samba nos anos 30 . De outro , para os rappers, o fato de tocarem nesse “circuito” significa apenas uma forma de ganharem dinheiro , sendo que os shows feitos nesses lugares muitas vezes custa mais caro do que aqueles que fazem na periferia. Segundo Mano Brown; “ Os boyzinhos não gostam de mim, gostam da minha música, então, que paguem mais caro”.¹¹⁶

Tocar em shows nos Jardins ou em festivais de música ao lado de músicos “comerciais” para os Racionais é apenas uma forma de ganhar dinheiro e , de alguma forma, recuperar uma parte daquilo que foi espoliados dos negros pelos brancos . Para KL Jay , “ na periferia a gente toca com

¹¹³Dados de Michael Small , op. cit.,pg. 8 .

¹¹⁴ O rap chegou no Brasil não muito tempo depois de seu surgimento nos Estados Unidos, trazido pelo rapper Nelsão, que levou o ritmo para a Praça da Sé, em São Paulo. O programa de rádio mais antigo , o Rap Brasil, surgiu no início dos anos 80, na rádio Metropolitana FM de São Paulo, dirigido pelo Dr. Rap.

¹¹⁵ “Voz do Subúrbio”, op. cit., pg. 46

¹¹⁶ Dos Brancos eu só quero o dinheiro”, *Veja*, 8/06/1994.

prazer porque estamos ao lado do nosso povo. Eles entendem o que os Racionais falam nas letras . (...). Para se apresentarem em festivais comerciais " cobramos três vezes mais do que estamos acostumados para tocar nesse festival. Vamos lá, pegamos o dinheiro , tocamos e voltamos para a periferia .Os playboys têm de pagar mesmo. Eles devem muito para nós pretos. Foram na África e escravizaram nosso povo que enriqueceu a Europa e a América. Estamos apenas cobrando, legalmente, esse dinheiro. " ¹¹⁷

O discurso de alguns freqüentadores desses shows é de que " os brancos estão vendo com outros olhos a juventude negra. A conscientização está atingindo a classe mais alta através do rap e isso se deve muito aos Racionais." mas, o próprio Mano Brown acha que " o povo dos Jardins só ouve Racionais porque o som é bom, mas ninguém pensa nas letras . (...) Não acredito na integração . Foram 400 anos de racismo e exploração . Não serão quatro anos de rap que irão mudar as coisas. " ¹¹⁸

Podemos ver que, como afirma Micael Herschmann, " curiosamente, o funk e o hip hop, ao lado de outras importantes expressões culturais populares de massa, ocupam uma posição marginal e ao mesmo tempo central na cultura brasileira. Os segmentos populares associados a esse tipo de manifestação cultural, embora freqüentemente excluídos e estigmatizados, estão também em sintonia com a lógica do capitalismo transnacional. É como se nessa articulação entre exclusão e integração lhe fosse demarcado um território a partir do qual adquirem visibilidade e representatividade . São expressões culturais razoavelmente bem-sucedidas e incorporadas na agenda do mercado, que permitem tanto a construção de uma visão crítica e/ou plural do país quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo. " ¹¹⁹

O rap transformou a periferia em referência para a cultura , assim como o samba já havia definido o morro como o lugar privilegiado de sua produção, e mesmo tendo sido incorporado ao consumo das classes

¹¹⁷ *Jornal da Tarde*, 04/08/98, pg. 8C.

¹¹⁸ " A Voz do Subúrbio", op. cit. pg. 47.

¹¹⁹ " Na Trilha do Brasil Contemporâneo" in *Abalando os anos 90* , op. cit., pg. 66.

médias e altas , o que equivale dizer que , embora tenham transposto as barreiras geográficas da periferia para as salas de estar "do centro" , através da MTV e das rádios FM , apenas estão transferindo essa periferia para outro lugar, não deixando-a .

Para Shusterman, " apenas a mídia tecnológica permite uma ampla difusão, assim como a preservação, desses eventos acústicos e performances orais. Tanto pelo rádio como pela televisão, como pela indústria de discos, de fitas e de CDs, o rap tem sido capaz de atingir um público mais vasto do que o original do gueto, conquistando uma platéia real para sua música e sua mensagem, mesmo na América branca e na Europa. " ¹²⁰

Apropriado pela indústria cultural , também o rap se apropria desta para garantir o espaço para as sua denúncias e propicia que outros grupos sociais além, dos próprios produtores , possam também fazer parte desse mundo "rapper", ainda que, em alguns casos, apenas como uma estilização.

Parte do universo da cultura popular de um mundo globalizado, o rap não tem pretensão de ser um representante da identidade nacional, como ocorreu com o samba, nem de ser um elemento de resgate da cultura afro . Seu objeto é a denúncia das desigualdades e da discriminação e seu universo refere-se a um "local" que está remetido diretamente ao "global". Periferia é periferia em qualquer lugar.

" O hip hop realmente trata de temas universais como a injustiça e a opressão , mas ele se situa orgulhosamente como uma 'música de gueto' , adotando como temática suas raízes e seu compromisso com o gueto negro urbano e sua cultura. O rap evita a sociedade branca exclusivista (ainda que existam rappers brancos, assim como um público branco) e focaliza as características da vida do gueto que os brancos e os negros de classe média prefeririam ignorar : prostituição, cafetinagem, droga, doenças venéreas, assassinatos de rua, perseguição opressiva de policiais brancos . A maioria dos rappers definem seu domínio com termos bem precisos, freqüentemente não apenas citando a cidade como também o bairro de sua origem , como

¹²⁰ Op. cit., pg. 155.

Compton, Harlem, Brooklin ou Bronx . Mesmo quando ganha uma dimensão internacional, o rap continua orgulhosamente local; encontramos no rap francês, por exemplo, a mesma precisão de origem de bairros e a mesma atenção voltada a problemas exclusivamente locais. " ¹²¹

De fato, tirando algumas particularidades da sociedade norte-americana, como a maioria de policiais brancos, por exemplo, a descrição acima cabe também para o rap nacional , onde o "local" é a preocupação , uma vez que a maior parte das descrições das letras do rap não são gênericas, são específicas, são o retrato da realidade de um determinado lugar , concreto e real, com "endereço" certo e conhecido , como aparece nesta música dos Racionais :

Fim de semana no parque

Chegou o fim de semana
 Todos querem diversão
 Só alegria , nós estamos no verão
 Mês de janeiro, São Paulo, Zona Sul
 Todo mundo a vontade calor céu azul
 Eu quero aproveitar o sol
 Encontrar os camaradas, pra um basquetebol não paga nada
 Estou a uma hora da minha quebrada logo mais, quero ver
 todos em paz !
 1,2,3, carros na calçada
 Feliz e agitada a playboisada as garagens abertas, eles
 lavam os carros desperdiçam água
 Eles fazem a festa, vagabundos, motocicletas
 Coroa rica boca aberta
 A isca predileta
 De verde fluorescente
 Queimada, sorridente
 A mesma vaca louca circulando como sempre
 Roda a banca dos playbyis no Guarujá
 Outros manos se esquecem
 Na minha não se cresce
 Sou assim e to legal
 Até me leve a mal
 Malicioso e realista, sou eu
 Mano Brown
 Me dê 4 motivos

¹²¹ Shusterman, Richard ,op. cit., pg. 153.

Pra não ser
 Olhe o meu povo nas favelas
 E vai perceber
 Daqui eu vejo a caranga do ano
 Toda equipada e o tiozinho guiando
 Com seus filhos ao lado
 Estão indo ao parque
 Eufóricos, brinquedos eletrônicos automaticamente eu imagino
 A molecada lá da área
 Como é que tá
 Provavelmente correndo prá lá e prá cá
 Jogando bola descalços
 Na rua de terra
 Brincam do jeito que dá
 Gritando palavrão é o jeito deles
 Eles não tem vídeo games
 Às vezes nem televisão
 Mas todos eles tem um dom
 São Cosme e Damião
 A única proteção
 No último Natal, Papai Noel escondeu os brinquedos
 Prateado, brilhava no meio do mato
 Um menininho de dez anos
 Achou o presente , era ferro
 Com (12) balas no pente
 E o fim de ano foi melhor
 Pra muita gente
 Eles também gostariam de ter bicicletas
 De ver seu pai fazer cooper
 Tipo atleta
 Gostam de ir ao parque
 E se divertir
 E que alguém os ensinasse a dirigir mas eles só querem paz
 E mesmo assim é um sonho
 Fim de semana no parque
 Santo Antônio
 Refrão :
 - Vamos passear no parque, deixa o menino brincar
 - Vamos passear no parque, eu vou rezar pra esse domingo não chover
 Olha só aquele clube, que dá hora
 Olha aquele campo, lha aquela quadra
 Olha, quanto gente
 Tem sorveteria, cinema, piscina quente
 Olha quanto boy, quanta mina
 Afoga essa vaca dentro da piscina
 Tem corrida de cart, dá prá ver
 É igualzinho o que eu vi ontem na TV

Olha só aquele clube, que da hora
Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora
Nem se lembra do dinheiro
Que tem que levar
Do seu pai, bem louco gritando
Dentro do bar
Nem se lembra de ontem
De hoje
O futuro , ele apenas sonha através do
muro de milhares de
casas amontoadas ruas de terra
Esse é o morro
A minha área me espera
Gritaria na feira
Vamo chegando eu gosto disso
Mais calor humano
Na periferia a alegria é tudo igual
É quase meio dia , a euforia é geral
É lá que moram os meus irmãos
Meus amigos
E a maioria por aqui
Se parece comigo
E eu também sou bam bam bam
É o que mando, o pessoal desde
as 10 horas da manhã, está no samba
Preste atenção no repique é atenção
No acorde
(Como é que Mano Brown ? Neto NJ)
Pode crer , pela ordem
A número, a número 1 em baixa renda da cidade
comunidade Zona Sul e
dignidade
Tem um corpo no escadão a tiazinha
Desce o morro
Polícia a morte
Polícia socorro
Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo
Pra molecada freqüentar, nenhum incentivo
O investimento no lazer é muito escasso
É o centro comunitário é um fracasso
Mais aí , se quiser se destruir
Está no lugar certo
Tem bebida, tem cocaína, sempre por
perto, a cada esquina
cem , duzentos metros
Nem sempre é bom ser esperto
Smith, Taurus, Rossi
Deher ou Campari
Pronuncia agradável
Estrago inevitável

Nomes estrangeiros que estão no nosso meio
 Pra matar
 M.E.R.D. A
 Como se fosse ontem
 Ainda me lembro
 7 horas, sábado , 4 de dezembro
 1 bala, 1 moto com 2 imbecis
 Mataram nosso mano
 Que fazia o morro mais feliz
 E indiretamente ainda faz
 Mano Rogério esteja em paz
 A molecada do Parque Regina
 Refrão
 Tô cansado dessa porra, de toda essa bobagem
 Alcoolismo, vingança, treta , malandragem
 Mães angustiadas, filhos problemáticos
 Famílias destruídas, fins de semana trágicos
 O sistema quer isso
 a molecada tem que aprender
 Fim de semana no Parque Ipê
 Refrão

Seguindo o caminho da globalização, nos moldes do que aconteceu com o reggae , que se universalizou não só como música mas como atitude, ou seja, o universo do reggae engloba uma atitude de liberdade frente a dominação, a busca de espaço para a liberdade individual , a possibilidade de usar drogas (como a maconha) , o uso das cores verde, amarelo, preto e vermelho , como forma de expressar essas idéias, o rap também criou um estilo: uso de agasalhos vestidos ao contrário, bonés, tênis de couro, bermudas largas, etc. fazem com que o "rapper" seja logo identificado em qualquer lugar do mundo.

Esse modelo passa a ser copiado mesmo por aqueles que não são negros, nem vivem na periferia , a ponto de virar uma "moda" e serem assimilado pelas classes médias brancas , que também passam a se expressar através dos elementos culturais do hip-hop." ¹²²

Não é por acaso que Jon Pareles, o crítico de rock do *New York Times*, afirma que o rap "é o gênero de música popular mais crescente e o

¹²² Arnold Shaw cita em seu trabalho que " By 1984, interest in the street style had burgeoned so that San Francisco Ballet opened its season with a gala featuring 46 break-dancers, while a troupe of 100 helped close the Los Angeles Olympics . As at the height of the Disco Craze, clubs had by then sprung up all over the Hip-hop subculture met the white

som preferido de milhares de fãs " e que o programa diário de rap na MTV " atraia a maior audiência do canal a cabo " . Para Shusterman, " o rap ultrapassou claramente suas origens negras e urbanas. Na maior parte das grandes cidades americanas, que muitas vezes apresentam uma maioria negra, a popularidade do rap é inegável . Sua dominância crescente nas ruas pode ser notada sem dificuldade, ressoando alto nos rádios dos carros e nos ghettos blasters ¹²³. Sua popularidade em termos de shows e venda de discos (apesar da dificuldade criada pela censura) já é enorme, e continua a crescer numa proporção bem maior do que o reconhecimento cultural que lhe é dado. " ¹²⁴

Um das questões que se impõem quando percebemos que o rap transpõem as fronteiras da periferia e "toma de assalto" os lares brancos/classe média, é saber por que uma parcela da população, preponderantemente jovem, se identifica com uma realidade tão distante daquela por ela vivenciada . O quê tem em comum um jovem que mora em um condomínio dos bairros mais nobres da cidade, que frequenta boas escolas, viaja, tem acesso aos bens de consumo pelos quais, muitas vezes, os jovens da periferia acabam cometendo seus primeiros delitos, como tênis e jaquetas de grifes famosas , com a mensagem do rap ?

Ao se perguntar " what's more millions of white fans od black rappers have adopted modes of dress, speech, and style that they consider black", James Ledbetter, mostra que nos Estados Unidos, esses jovens que adotam uma caracterização peculiar aos rappers negros , são chamados de "wanna-be's" , ou sejam, eles gostariam de ser , eles próprios, negros ou, melhor, gostariam que o universo cultural negro do rap fosse o seu universo cultural.

Ainda segundo Ledbetter, " in part, the disgust with wanna-be's comes from the sheer vulgarity of the white who cavalierly adopts the black mantle without having to experience life-long racism, restricted economic opportunity, or any of the thousand insults that characterize the black

middle class . It was hoped that the break-dancing had also superseded the rumble among street gangs as the hip way to settle scores." Op. cit., pg. 295.

¹²³ "Dinamitadores do gueto"

¹²⁴ Schusterman, Richard , op. cit., pg. 179/180.

American life. (...) . Finally, whites have been riffing off - or ripping off -black cultural forms for more than a century and making a lot of money from them. Whether it's Al Jolson, Elvis, the Rolling Stones, Blues Brothers, Commitments, New Kids or Beasties , it's impossible to deny that , as a rule, the market responds much better to a black sound with a white face .”¹²⁵

A idéia da exclusão presente no rap pode ser a chave para entender o por quê os jovens não-negros e/ou não periféricos assimilam o discurso e a atitude do rap . Ser jovem , muitas vezes, é ser excluído .

Essa exclusão seria social , no sentido de que o jovem ainda não tem autonomia para gerir sua própria vida , ele depende econômica e socialmente de sua família . Isso vai fazer com que ele considere “iguais” não aqueles que estão na mesma situação de classe mas sim na mesma faixa etária. Para Helena Abramo, “ por ocupar um status ambíguo, between and betwixt, os jovens constroem redes de relações particulares com seus companheiros de idade e de instituição, marcadas por uma forte afetividade, nas quais, pela similaridade de condição, processam juntos a busca de definição dos novos referenciais de comportamento e de identidade exigidos por tais processos de mudança.”¹²⁶

A violência que o rap retrata tem , nesse jovem , em muitos casos, a sua própria vítima, já que são esses jovens, portadores dos bens de consumo desejáveis pelos jovens excluídos da periferia, as vítimas preferências dessa violência . Assim , o relato sobre a violência do rap tem neles também seus personagens, ainda que “do outro lado” , como os “playboysinhos” que lavam o carro todo fim-de-semana e namoram com as “vacas louras” .

Assimilar o mundo rap seria, então, uma forma de se distanciar desse estereótipo do “playboysinho” e , portanto, ser menos vítima e mais “igual” , ou seja, também um excluído .

Os jovens, segundo Abramo, “ podem questionar seus valores e buscar novas referências, experimentar novas pautas de comportamento e

¹²⁵ Ledbetter “Imitation of Life” ,in Gender, race and class in media, op. cit., pg. 541.

¹²⁶ Abramo, Helena. *Cenas Juvenis*, op. cit., pg. 17.

novos estilos de vida inspirados em grupos diferentes daqueles aos quais pertencem.”¹²⁷

Essa idéia de “transgressão” inerente aos jovens não passa despercebida pelos rappers. Para X, rapper paulistano, “ A gente tem que tomar cuidado com nossa agressividade. Nós falamos para muitos adolescentes . Adolescente é revoltado por natureza , ele vai gostar de qualquer coisa raivosa que a gente fizer, pois quer sempre ser do contra. Então, precisamos é ensiná-lo a canalizar essa energia para a direção certa...”¹²⁸

No caso brasileiro, é importante também destacar que , com relação à música popular, esta é inegavelmente uma referência negra, onde, desde o período colonial, música era assunto de negro . Assim sendo, aqueles que se envolvem com música popular estarão sempre em contato com uma parte da cultura negra.

A revista *Raça Brasil*¹²⁹ fez uma enquete entre músicos e outros artistas para saber porque eles gostariam de ser negros . Eis algumas das respostas:

Gabriel o Pensador : “ Eu trabalho e vivo com a música e grande parte dos compositores que me influenciaram são negros. Na adolescência ouvia muito Bob Marley e hip-hop . Comecei a me ligar cada vez mais nas letras das músicas e quando me dei conta estava fazendo as minhas próprias letras e participando de eventos do movimento negro contra o racismo. O meu estilo musical, o rap , tem origem predominantemente black, já que nasceu nos guetos americanos com os negros e latinos que beberam na fonte dos papas do funk . Todos nós , brasileiros , temos um pouco de sangue africano e é bom resgatar sempre esse espírito de luta, porque só mesmo sendo um povo guerreiro é que o brasileiro consegue manter a cabeça erguida no meio de tanto sofrimento.”

Elba Ramalho : “ O que mais me impressiona na cultura negra é a musicalidade . Também admiro o engajamento histórico, afinal , a valorização das raízes é fundamental para qualquer sociedade. Não há como

¹²⁷ Idem, pg. 19.

¹²⁸ Cf. Pimentel, Spensy , op. cit., pg. 64.

negar a presença negra na nossa vida . Sempre me senti atraída por esse universo. E, sendo brasileira, naturalmente sou negra. A dança e a música black estão presentes na minha vida, nos meus shows, no meu dia-a-dia . Adoro as roupas, as tranças e tudo o que expressa alegria e negritude .”

Manolo Chumingo, chileno e músico : “ Tenho uma ligação forte com a raça negra .Quando vim para o Brasil , há 15 anos, o primeiro grupo musical que integrei foi uma banda de reggae . Depois toquei no Raíces de America e atualmente sou percussionista do Grupo Cultural Afro 2 , de São Paulo . Quando posso, vou a bailes funk e procuro aproximar meu modo de vestir do colorido típico que os negros gostam de usar. A maioria dos meus amigos é negra, inclusive a minha companheira , com quem tenho dois filhos. Eu me sinto parte da etnia e gostaria muito de ser negro.”

Segundo, Paul Delaney, o chefe do departamento de jornalismo da Universidade do Alabama, “ Todos mundo quer ser como os cantores de rap . Não apenas imitam seus trajes, mas também seus maneirismos . Só que os jovens de classe média não copiam o que há de mais característico entre os rappers : a miséria . Todo mundo quer parecer um gângster cantor de rap, mas ninguém quer ir morar no gueto .” ¹³⁰

As 500 mil cópias vendidas do último CD dos Racionais MC's significa mais do que a soma dos últimos discos dos Rolling Stones, U2 e Oasis vendidos no Brasil ¹³¹ , todos megagrupos que fizeram shows no Brasil entre 1997/1998 .

Quem compra esses discos ? Os próprios Racionais reconhecem que o público da periferia não tem dinheiro para comprar som e CDs e menos ainda TV a cabo ou computador , que pudessem fazer com que a votação para melhor clipe do ano, segundo a escolha da audiência, em votação realizada pela MTV , fosse resultado da votação do seu público . Quem votou nos Racionais foi a “playboysada” .

¹²⁹ *Raça Brasil*, novembro, 1997.

¹³⁰ *Isto é*, 27/10/93, pg. 66.

¹³¹ *Jornal da Tarde*, 04/08/98, pg. 8C .

" O problema é que o 'sistema' está engolindo os Racionais .Tá certo que hoje , mesmo depois de tocar no Close Up Planet ¹³² , eles vão estar na Rosas de Ouro tocando para a rapaziada, não falam com a Globo etc., dizem a real da periferia e são bons nisso (um verso tirado a esmo entre tantos outros : "tem mano que te aponta uma pistola/E fala sério/Explode a tua cara/Por um toca-fita velho") . Mas isso já não adianta. A música deles é para preto, mas boa parte desses 500 mil malucos que compraram o disco é formada por 'branquinhos de shopping' , 'putas de butique' , para usar algumas frases deles . Pior, tem até intelectual começando a querer saber qual é que é desses feinhos. É por essa razão que, contrariando mesmo o que diz Brown em 'Capítulo 4, versículo 3' , (...), a profecia não se fez como previsto , a fúria negra não ressuscita outra vez. Uma fúria informe, branca, endinheirada, encampou os Racionais, não importa se eles gostam disso ou não. (...)." ¹³³

Tentando responder à questão acerca do sucesso do rap entre os jovens brancos norte-americanos , James Ledbetter aponta para o fato que "listening to rap and tapping into it as extra-musical expressions, whites are attempting to bear witness to - even correct - their own often sterile, oppressive culture . Cornel West had referred to this as the afro-americanization of American youth , a potent thought since this country is fast headed toward a non-white majority for the first time since its colonization . " Mas a questão é, para Ledbetter e também para aqueles que pensam a cultura no Brasil : " does their identification with what they view as a black culture extend to taking concrete steps to end America's political and cultural apartheid? " ¹³⁴

A resposta ainda não pode ser dada definitivamente . No caso brasileiro, a experiência do samba resultou na assimilação da cultura negra mas não no fim da discriminação de seu grupo produtor. Com relação à música dos blocos afro, o efeito da reafirmação da auto-estima e do orgulho da raça e o sucesso de muitos músicos e grupos, absorvidos pela mídia ,

¹³² Festival de rock que aconteceria em agosto de 1998 em São Paulo, onde os Racionais iriam abrir o show para a banda inglesa Prodigy e a cantora islandesa Björk , e que acabou sendo cancelado por questões de segurança , já que a estrutura do palco não aguentou os equipamentos de som e luz.

¹³³ *Folha de S.Paulo*, 22/08/98, pg. 4-9.

¹³⁴ Op. cit., pg . 543.

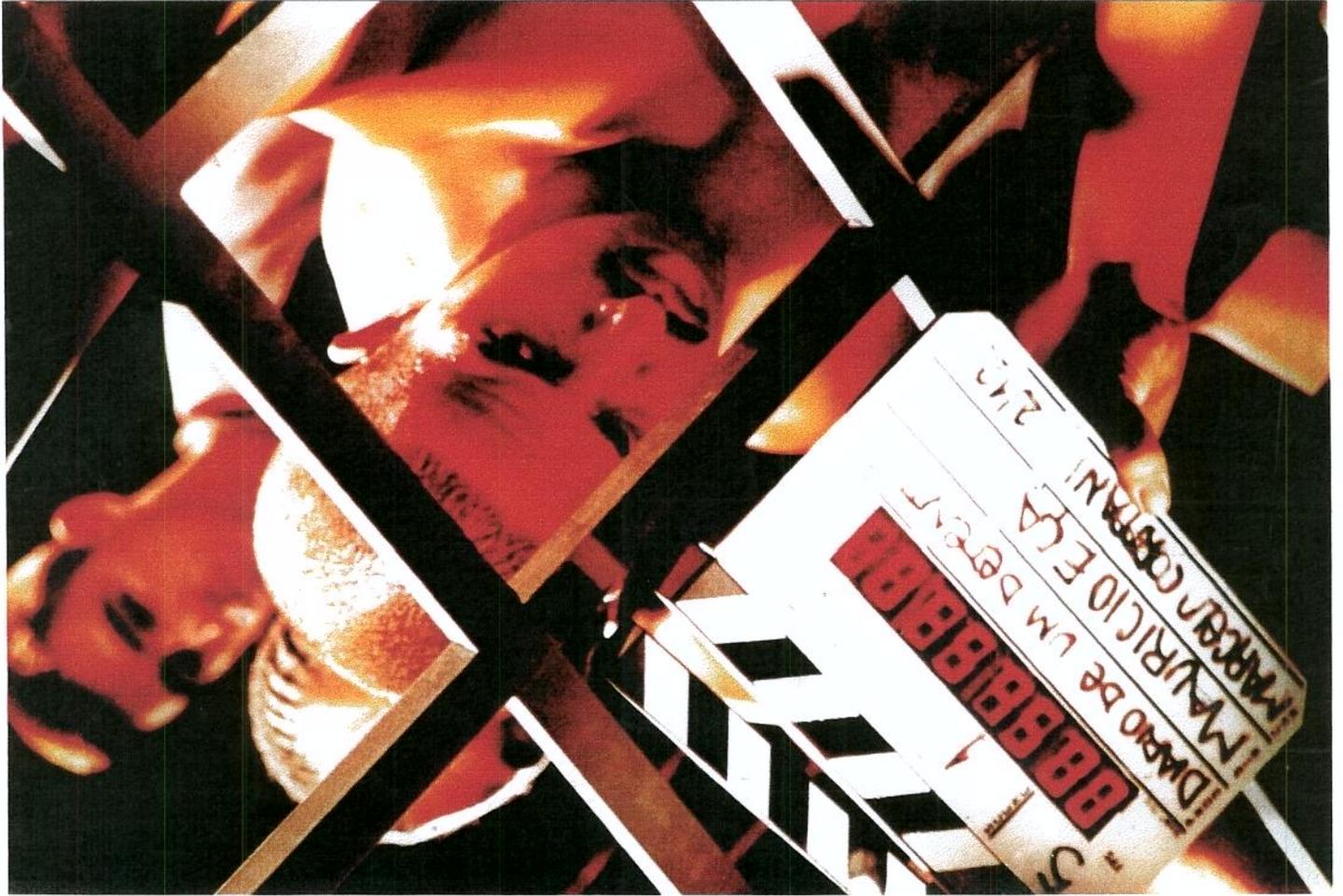
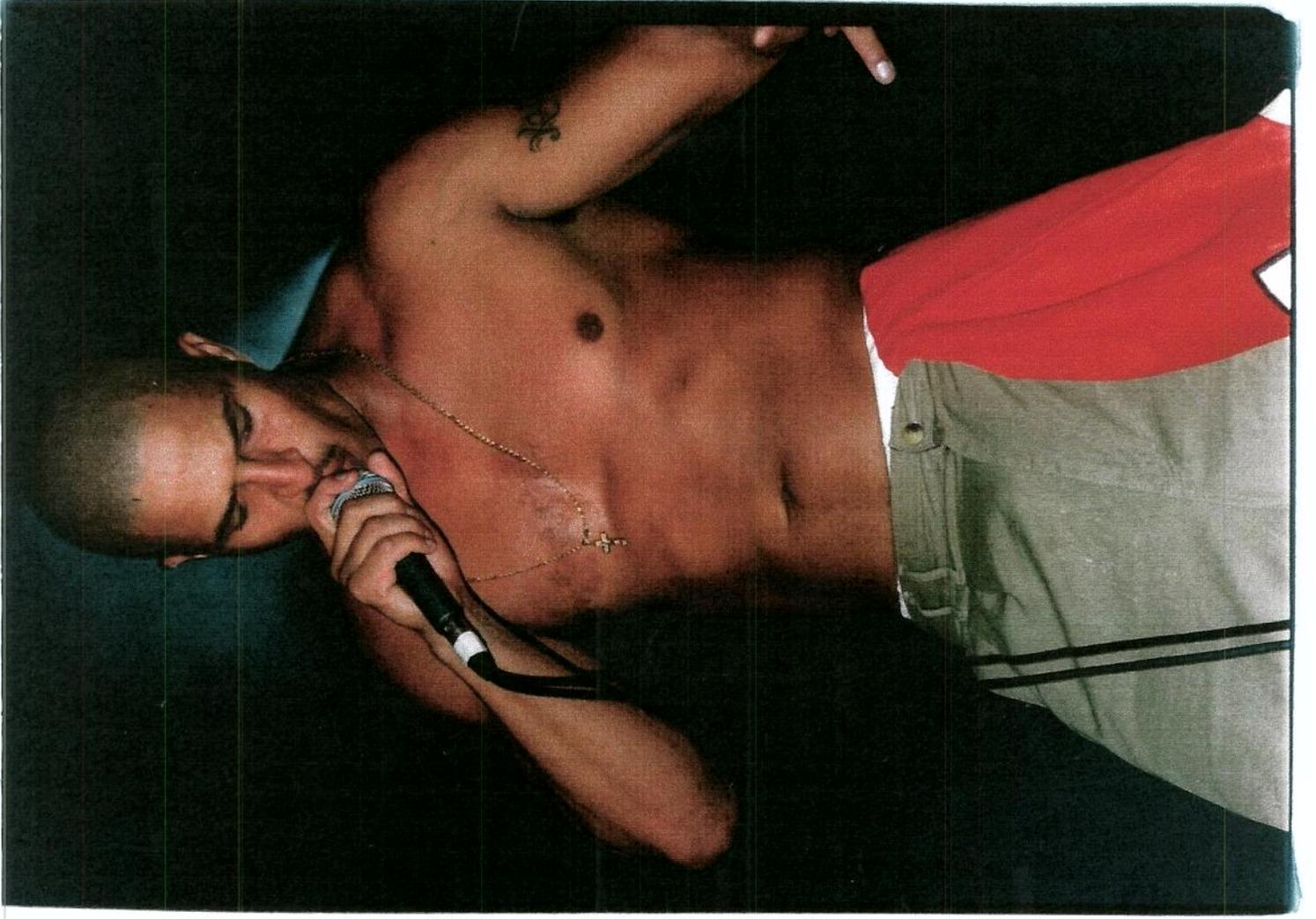
potencializados pela difusão através do carnaval, fez com que houvesse a reconstrução de uma identidade negra e um maior respeito por essa cultura.

Com o rap, ainda é cedo para se saber se Mano Brown está certo ao dizer que "quatro anos de rap não vão mudar as coisas" ou se , aqueles que consideram o rap um fenômeno social urbano comparável ao Movimento Sem Terra, estão certos e o rap vai fazer a revolução por eles proposta , de mudar a periferia e seus habitantes, conquistando respeito aos seus direitos. O objetivo, segundo Thaíde, "não é tomar o poder, ter um presidente da periferia, mas fazer com que o pobre saiba votar bem, consciente, exigindo seus direitos, para que um dia tenhamos ruas com nomes de heróis negros, escola para todos. Nós só queremos também poder fazer parte da festa , da sociedade, a gente não quer ser penetra, marginal.

«135

¹³⁵ Cf. Pimentel. Spensy, op. cit., pg. 63.

ANEXOS











Legendas das Fotos - Capítulo III

- (1) Cantor Mano Brown (Racionais MC's)
Gravação do clip da música "Diário de um Detento"
na Casa de Detenção do Carandiru
Autor : Divulgação

Mano Brown - Show dos Racionais MC's
Autor : João Weiner - Folha Imagem

- (2) Detentos do Rap (ambas)
Casa de Detenção do Carandiru
Autora : Marlene Bergamo - Folha Imagem

- (3) Dupla Thaíde e DJ Hum
Autor : Adriana Zehbrauska - Folha Imagem

- (4) Grupo Pavilhão 9
Autor : Paulo Giandalia - Folha Imagem

- (5) Grupo Pavilhão 9
Autora : Ana Ottoni - Folha Imagem

CAPÍTULO IV

Todo aquele que se julgue incapaz de, por assim dizer, usar antolhos ou de se apegar à idéia de que o destino de sua alma depende dele formular determinada conjectura e precisamente essa, a tal altura de tal manuscrito, fará melhor em permanecer alheio ao trabalho científico . Ele jamais sentirá o que se pode chamar a "experiência" viva da ciência. Sem essa embriaguez singular, de que zombam todos os que se mantêm afastados da ciência, sem essa paixão , sem essa certeza de que "milhares de anos se escoaram antes de você ter acesso à vida e milhares se escoarão em silêncio" se você não for capaz de formular aquela conjectura; sem isso, você não possuirá jamais a vocação de cientista e é melhor que se dedique a outra atividade. Com efeito , para o homem, enquanto homem, nada tem valor a menos que ele possa fazê-lo com paixão.

(Max Weber - A Ciência como Vocação)

CAPÍTULO IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS

1. Música de Negros

A felicidade do negro é uma felicidade guerreira
 Do maracatu, do maculelê e do moleque bamba
 Minha espada espalha o sol e a guerra
 Meu quilombo incandescendo a serra
 Tal e qual o leque, o sapateado do mestre escola
 de samba
 Tombo-de-ladeira, rabo-de-arraia, fogo-de-liamba
 Em cada estalo, em todo estopim, no pó do motim
 Em cada intervalo da guerra sem fim
 Eu canto, eu canto, eu canto, eu canto, eu canto,
 eu canto assim:
 A felicidade do negro é uma felicidade guerreira !
 Brasil, meu Brasil brasileiro
 Meu grande terreiro, meu berço e nação
 Zumbi protetor , guardião padroeiro
 Mandai alforria pro meu coração

(Zumbi - A felicidade guerreira , Gilberto Gil e Wally
 Salomão)

Gostaria de apresentar aqui algumas considerações relativas à pesquisa . Tendo trabalhado com três diferentes estilos musicais quero enfatizar que estes não estão colocados em uma seqüência evolutiva ou com um estilo musical substituindo o anterior . Apesar de surgirem em momentos históricos distintos , um gênero não substitui o anterior , uma vez que tanto o samba quanto a música dos blocos afro-baianos convivem com o rap, gênero musical surgido mais recentemente e que não apenas não se sobrepõem aos anteriores como utiliza-se , muitas vezes, desses gêneros em sua base rítmica .

O elo de ligação entre esses estilos musicais é o fato de todos eles terem sua gênese como produtos culturais dos grupos negros e mestiços.

Para Mano Brown , líder do grupo de rap Racionais MC's : "a música negra é como uma grande árvore, com vários galhos e tal. O rap é um, o reggae é outro, o samba também. "¹

Todos esses três gêneros musicais tem uma matriz cultural comum, que é a da cultura negra, embora a ênfase nessa matriz varie de intensidade em cada caso. No caso do samba, a idéia de transformar-se em uma música nacional supera , principalmente nos anos 30/40, sua identidade como música negra. As transformações que se seguem a esse período, principalmente no plano econômico e político, com a internacionalização do capital resultando no processo de globalização, vão fazer com que também a cultura negra passe por um processo de internacionalização e a questão racial adquira uma nova configuração histórica.

A questão racial transformou-se , ao longo da história, mas não deixou, em momento algum, de estar presente no cenário das relações sociais, políticas ou econômicas .

O século XX, escreve Octavio Ianni, " pode ser visto como um vasto cenário de problemas raciais . São problemas inseridos mais ou menos profundamente nas guerras e revoluções, nas lutas pela descolonização , nos ciclos de expansão e recessão das economias, nos movimentos do mercado de trabalho, nas migrações, nas peregrinações religiosas e nas incursões e tropelias turísticas, entre outras características mais ou menos notáveis da forma pela qual o século XX pode ser visto, em perspectiva geistórica ampla. São problemas raciais que emergem e se desenvolvem no jogo das forças sociais, conforme se movimentam em escala local, nacional, regional e mundial. Ainda que muitas vezes esses problemas pareçam únicos e exclusivos, como se fossem apenas ou principalmente 'étnicos' ou 'raciais' , a realidade é que emergem e se desenvolvem no jogo das forças sociais, compreendendo implicações econômicas , políticas e culturais."²

¹ Vinheta do disco B.O CD , coletânea de músicas, 1996.

² Ianni, Octavio. *A Era do Globalismo* . Rio de Janeiro, ed. Civilização Brasileira, 1996, pg. 191.

Ao identificarmos a trajetória do samba , de música de senzala para elemento identificador da cultura nacional, percebemos que no Brasil a música popular sempre foi uma atribuição de negros e mestiços, desde as bandas formadas nas fazendas por senhores de escravos , para tocarem em festas religiosas e outras comemorações , até a própria constituição da profissão de músico, que surge em decorrência do êxodo dos negros libertos das fazendas, onde foram substituídos pela mão-de-obra imigrante europeia-branca, fazendo com que , para sobreviverem nas cidades , fosse necessário a criação de alguns ofícios, entre eles o de músico, tocando em cafés , cinemas e festas.

Através desses três gêneros musicais, podemos enxergar como o processo de internacionalização do capital e suas conseqüências no âmbito da sociedade podem ser percebidas através de uma produção cultural.

Immanuel Wallerstein já indica a importância do plano da cultura ao localizá-la como “o campo de batalha ideológico do sistema mundial moderno”³ , pois será no plano da cultura que as novas identidades , as múltiplas identidades que se encontravam subsumidas ao conceito hegemônico de cultura nacional, poderão se estabelecer e, entre elas, as identidades raciais, étnicas, etárias, de classes sociais , de gênero, religiosas e quantas mais puderem ter significado no plano da cultura .

Então, será nesse momento de transformação que as identidades aparecerão, emergindo de uma situação onde sua existência era recoberta por uma outra identidade, que se pretendia coesa e homogeneizadora, a identidade nacional . Para Kobena Mercer, “ identity only becomes an issue when it is in crisis, when something assumed to be fixed , coherent and stable is displaced by the experience of doubt and uncertainty.”⁴

O conceito clássico de identidade , pensada como aquela que se forja através da relação com o outro significante, mediada pela cultura , onde esta não tem autonomia, definindo-se sempre em relação ao outro , agora tem que agregar também a idéia de que a identidade não é única , não

³ Wallerstein, Immanuel. “A cultura como campo de batalha ideológico do sistema mundial moderno” in *Cultura Global: nacionalismo , globalização e modernidade* , Petrópolis, ed. Vozes, 1994.

⁴ Cf. Stuart Hall, “The Question of Cultural Identity” in *Modernity and its Future*. Cambridge, UK, Polity Press, 1992, pg. 275.

é singular, mas muitas identidades estão relacionadas, ao mesmo tempo .
"The subject , previously experienced as having a unified and stable identity, is becoming fragmented; composed , not of a single, but a several, sometimes contradictory or unresolved, identities."⁵⁵

Através da música produzida pelos grupos negros e mestiços as transformações no conceito de identidade e cultura nacional podem ser percebidas , no processo de transformação dessa música de nacional em parte de uma cultura internacional-popular.

Ao conseguir manter sua originalidade como parte de uma cultura negra, apesar de processo de aculturação a que foi submetida , com imposição de adoção de uma outra cultura, como aconteceu com a religião, onde os cultos tradicionais africanos tiveram que se recobrir pelo culto dos brancos, o catolicismo, criando toda uma referência entre essas duas religiões, que permitia identificar um orixá (divindade dos cultos africanos) com um santo da igreja católica, a cultura negra manteve-se como a forma de resistência dos negros que aqui aportaram , em função do instituto da escravidão, e permaneceu sendo uma das formas mais eficazes de resistência e construção de identidade desses grupos .

Entre os elementos constitutivos dessa cultura, a música, sem dúvida, desempenhou e desempenha um importante papel na construção de uma identidade étnica, a princípio, e hoje , em função das conseqüências do processo de globalização, de várias identidades que tem como ponto de referência a etnia mas que também é de gênero, etária, etc.

Nesse aspecto reside outro aspecto da originalidade dessa produção cultural, pois está tão fortemente constituída como parte da cultura nacional, sendo um dos seus símbolos mais reconhecíveis , ao lado do futebol, mas , ao mesmo tempo, se relaciona em nível global com a produção musical negra mundial, seja o reggae, o funk ou o rap.

Além de atravessar fronteiras, a música negra atravessa também verticalmente a sociedade brasileira, ao projetar-se no sentido da periferia, onde periferia quer dizer o território dos excluídos, para o centro, o

⁵⁵ Stuart Hall, *op. cit.*, pg. 277.

local da inclusão sócio-econômica. Produzida pelo grupo social que ocupa em sua maior parte as camadas mais baixas da pirâmide social, a música negra atinge todas as classes sócio-econômicas através de sua difusão pela indústria cultural.

Como música de senzala, a música negra referia-se a um conjunto de homens a quem era negada ,inclusive, a humanidade , sendo considerados objetos, coisas . Sua produção cultural resiste até mesmo a essa “desumanização” e vai, ao longo do processo de sua transformação, já como samba, em música nacional, conseguindo incorporar esse contingente populacional na cidadania, ainda que uma cidadania , como vimos, apenas lúdica, ou seja, uma cidadania que se refere ao campo da cultura , mas excluí desta a ordem político-econômica .

As transformações que o processo de globalização vão engendrar no campo da cultura , com a sua correspondente internacionalização, vai encontrar na música negra que , a partir dos anos 70, estabelece uma nova relação na âmbito da sociedade nacional, com a recuperação de suas raízes africanas (negras) , uma das produções culturais com mais possibilidades de se internacionalizar, dado sua relação com a cultura negra mundial.

Dentre as produções culturais brasileiras, a música popular e, ao falar em música popular estaremos sempre falando em música negra , é a que tem tido a maior presença no campo da cultura internacional, pois em outras áreas, como o cinema ou as artes plásticas, a presença da produção cultural brasileira tem um caráter mais eventual, como no caso do Cinema Novo , por exemplo. A música, em contrapartida , desde o sucesso do samba, que vai a Hollywood com Carmen Miranda e o Bando da Lua, nos anos 30, até a última excursão dos Racionais MC's pela Alemanha, sempre teve uma originalidade que sempre lhe garantiu espaços internacionais, a despeito da língua , pois o português, por não ter um caráter de língua internacional, como o inglês, dificulta a sua assimilação.

Essa dimensão internacional da música brasileira, segundo Luís Nassif, acontece porque “ o único setor onde o Brasil é absolutamente íntegro, moderno, sofisticado, criativo e universal é a música. Os rapazes da

Bossa Nova foram a primeira demonstração, ao mundo, da existência de uma classe média brasileira competente e cosmopolita . O samba, a exaltação da criatividade e da alegria do povo brasileiro . O choro , a prova da sofisticação e do senso de detalhe do músico brasileiro. Os maiores festivais de música do planeta sempre têm músicos brasileiros como atração principal . As principais lojas de CD dispõem de um setor completo apenas para a música brasileira.”⁶

Assim, a presença da música brasileira no cenário da indústria cultural internacional está consolidada e não aparece apenas como um produto “exótico” . Como exemplo, podemos ver a trajetória internacional de uma das composições que mais marcantes da canção popular brasileira : a Aquarela do Brasil. Esta música, segundo Carlos Heitor Cony, “ Composta no Leme, numa noite chuvosa, ‘Aquarela do Brasil’ ganhou o mundo como nenhuma outra música, nem mesmo ‘Garota de Ipanema’ . Foi e continua a ser gravada pelos principais cantores e instrumentistas , recebeu duas versões sinfônicas (...). Quando os soldados norte-americanos desembarcaram na Itália e libertaram as cidades das tropas alemãs , levaram dois sucessos para a Europa : ‘In the Mood’ e ‘Brazil’ (como é conhecida internacionalmente) . (...). São mais de 50 produções americanas que incluíram a ‘Aquarela do Brasil’ como música incidental ou como número especial.(...). Contudo, a maior consagração da música veio da Inglaterra, recentemente, em 1985, ‘Brasil, o Filme’, dirigido por um dos integrantes do grupo ‘Monty Python’ (Terry Gilliam) . É um filme sem nada de exótico : uma ficção científica ambientada nos anos 40, com a humanidade escravizada pela tecnologia do Estado . A melodia de Ary Barroso, em estupendos arranjos executados pela Orquestra Sinfônica de Londres, faz o contraponto humano daquela sociedade submetida pela técnica e manipulada pelo lucro .É talvez a música que mais se ouve do princípio ao fim de um filme, nem mesmo a melodia de Max Steiner para ‘...E o Vento Levou’ é tão tocada no decorrer de quatro ~~horas~~ de projeção . Ao ser condenado a morrer em uma espécie de cadeira elétrica, o personagem rebelde relembra com a voz presa

⁶ “A diplomacia da música”, *Folha de S.Paulo*, 19/10/97, pg. 2-3.

na garganta, a melodia que não é mais o Brasil , mas a expressão do homem livre.”⁷

A música apresenta , dessa forma, dois aspectos que a fazem ser uma produção extremamente importante para os grupos negros e mestiços : um é a possibilidade de criar uma identidade comum a esses grupos e a outra é o fato de poder ser transformada em um “produto” , um bem cultural, que vai encontrar um mercado fora de seu próprio grupo produtor.

Ao utilizar ritmos ancestrais, como o batuque, letras de músicas que falam sobre o negro e a exaltação dessa população, através de seus heróis e qualidades , a música inverte o padrão de negatividade sempre associado a esse grupo , inferiorizado pela condição de escravo que está ligada a sua história e , no discurso para o seu próprio grupo, cria elementos de identidade e auto-afirmação. É uma música de negro para negro ouvir.

De outro lado, pelo fato de sempre estar ligado à produção de música popular no Brasil, os negros e mestiços assumiram um lugar de importância reconhecida na indústria fonográfica , no mercado musical e em todas as instâncias da indústria cultural , pois sua música está no rádio, na televisão, no cinema e também está ligada à indústria do turismo , onde o carnaval é ainda o maior atrativo para o turista , principalmente o externo . É a música de negro para branco ouvir.

Esses dois níveis da música negra podem ser observados nesses dois trechos de músicas de grupos que representam diferentes estilos musicais :

“Branco se você soubesse o valor que o negro tem/ Tu tomava banho de piche/ Ficava preto também. (Ilê Aiyê).

“Se soubessem o valor que a nossa raça tem/ Tingia a palma da mão pra ser escura também” . (Racionais MC's).

Apesar de muito parecidos, esses dois trechos tem uma diferença fundamental : o receptor de sua mensagem . No primeiro caso, a

⁷ “Duas ou três coisas sobre a 'Aquarela do Brasil' ” , *Folha de S.Paulo*, 28/11/97, pg. 4-11.

idéia é exaltar as qualidades dos negros para que os brancos a reconheçam e também queiram ser detentores dessas qualidades . É o convencimento do público externo (branco).

No segundo caso, a importância do negro deve ser reconhecida pelo próprio negro, que deve perceber o seu próprio valor de modo que, nem a palma da mão queira branca , recusando o valor atribuído apenas ao outro (branco) e assumindo integralmente sua raça (negra).

Assim, a música negra aparece como tendo dois níveis de recepção : um onde seu discurso é interno , cujo objetivo principal é a reafirmação da auto-estima do grupo produtor e outro, externo, cujo objetivo é o fim da discriminação.

A reafirmação da auto-estima se processa também em dois níveis, onde , no primeiro, mais explícito, está a exaltação das qualidades da raça , da sua história e a segunda, no próprio sucesso das músicas junto ao público branco , que os faz perceber serem possuidores de um talento cobiçado e admirado. O que faz dessa música uma música, ao mesmo tempo, "de negro para negro ouvir" e "de negro para branco ouvir" , considerando que quando falo em "branco ouvir" significa atingir um outro ouvinte , que não aquele do grupo produtor e , no caso da "música negra para negro ouvir", significa que há uma mensagem para aqueles considerados do mesmo grupo produtor, ainda que não necessariamente negros mas que estejam associados a esse grupo, como ocorre no rap, onde negro pode ser lido como excluído.

Para Mano Brown, dos Racionais , o rap aparece como um representante da comunidade , dos excluídos . " O pobre não fala, ele cumpre lei. O pobre não toma, ele pede, se humilha . E o rap não pede nada . O rap vai falando, falando um montão . Então, pros caras , isso aí é tipo uma revolta, uma conspiração dos pobres , dos presos, dos pretos, dos favelados . Então, aí vem bronca em cima dos Racionais. Essa comunidade toda aqui, ó, não pode falar nada, eles tem que trabalhar, comer mal , ganhar mal e ficar na moral . Nós somos tipo como uns representantes. "⁸

⁸ *Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop*, setembro, 1998, pg. 18.

Para alcançar o seu objetivo primeiro , a música negra (seus produtores) passa a se preocupar com a questão da educação e atuar nessa área objetivamente, não apenas através das produções musicais. Com relação ao seu segundo objetivo, a música negra passa a ser objeto de consumo, alcançando um público mais amplo. Isso ocorre através da sua difusão pela indústria cultural.

Num país onde a educação não esteve nunca como uma prioridade do Estado , sendo acessível integralmente apenas aos membros das classes altas e médias e excluindo os membros das camadas populares, onde se encontram majoritariamente os grupos negro e mestiço, é importante ressaltar como a música produzida por esses grupos se torna um caminho para a difusão de projetos educacionais e de conscientização da situação dos negros na sociedade .

As comunidades ligadas as escolas de samba tem criado , nos últimos anos, programas educacionais e esportivos visando a população jovem dos morros cariocas , em especial . É exemplar o caso da parceria da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira com a empresa Xerox do Brasil na criação de uma vila olímpica no morro da Mangueira , formando atletas nas modalidades esportivas olímpicas.

A música negro baiana, dos blocos afro, teve , desde o seu início, a preocupação de ser um instrumento de educação da gente negra . O Ilê Ayiê publica os seus cadernos de educação, onde , ao lado das músicas do bloco que serão cantadas no carnaval de cada ano, estão relatadas a história dos povos negros, seus heróis e sua importância .

O grupo Olodum tem uma proposta bastante estruturada com relação à educação e atua como uma organização não governamental (ONG) desenvolvendo importantes trabalhos na área da educação das crianças e jovens negros dos bairros mais pobres de Salvador . O bloco carnavalesco e os shows da banda trazem os subsídios para a implantação desses projetos. Vários outros blocos, como o Muzenza e a Timbalada , também tem projetos para as crianças e jovens de suas comunidades.

No rap essa preocupação é ainda mais radical pois é intrínseca a esse gênero musical a questão da transmissão de " mensagens" , no sentido

de que é necessário educar , conscientizar, para que cada um possa defender os seus direitos de cidadão .

A idéia de que fazem parte de uma comunidade é marcante, dessa forma, em todos os três gêneros musicais e é para essa comunidade , que é formada em sua maior parte por negros e mestiços , que está voltada a preocupação daqueles que fazem música negra .

Sobre a ajuda à comunidade, Mano Brown esclarece a diferença entre o trabalho dos Racionais e aquele que é realizado pelo Olodum : " A gente ajuda. Faz campanha para arrecadar roupa, alimentação, não tem ainda como fazer muita coisa pra comunidade porque a gente ainda não ganha pra isso . Olodum ganha pra isso. Você tem duas escolhas : ou entra pro sistema e tira dinheiro para ajudar ou não entra e faz do seu jeito. A gente não tem aquele dinheiro para fazer aquele trabalho, a gente faz um trabalho pequeno, tenta tirar os moleques da droga, não deixa usar, tá sempre fazendo esquema com futebol, leva os moleques pra jogar bola fora (...). "⁹

O grupos de rap também tem projetos relativos a educação, que vão desde a transformação das posses não apenas em locais para a difusão do rap mas também de debates , palestras, discussão de livros e filmes , em especial sobre as questões relativas aos negros no Brasil e no mundo . Há inclusive parcerias , em cidades com administrações mais preocupadas com a questão da educação, com as secretarias de educação , onde o rap é utilizada como forma de atrair mais a comunidade às escolas . Foi o caso do projeto " Rap...ensando a Escola", da administração de Luíza Erundina em São Paulo e a participação de grupos de rap em campanhas para a prevenção de aids e de drogas .

Em todos os casos, a música é o atrativo, é aquilo que faz com que as crianças e jovens queiram participar . Mas a visão de educação que aqueles que estão ligados à música pretendem passar não é apenas ligada aos currículos escolares . A preocupação também é fazer conhecer e identificar como importantes a história dos negros, seus heróis, sua participação na história da humanidade, criando nas crianças e jovens o

⁹ *Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop*. setembro, 1998, pg. 18.

orgulho da raça e uma auto-estima , buscando que sua inserção na sociedade não se dê através de uma idéia de inferioridade, de negatividade.

No caso do rap, diz o padre Xavier : " Esses meninos são sempre visto pelas suas carências : eles não têm família, ou não têm escola, ou não têm emprego, ou não têm oportunidade. Nós aqui estamos vendo suas riquezas , eles têm música, têm poesia, têm dança, têm desenho e muito mais para mostrar. "¹⁰

A música é , dessa forma, não apenas uma possibilidade de transformar a vida de jovens negros, periféricos, excluídos, através da criação de uma oportunidade de trabalho e sucesso, que sempre esteve ligada a esses grupos, pois a música sempre foi uma atividades ligada aos grupos negros e mestiços no Brasil, mas também uma formadora de identidade e de possibilidade de garantia de cidadania.

O potencial de disseminação de idéias da música popular produzida pelos negros e mestiços também foi percebido pelos grupos negros envolvidos em organizações de valorização dos negros e de denúncia da opressão e o preconceito de que são vítimas .

Depois de um período em que consideravam o trabalho realizado pelos blocos afro da Bahia , como vimos no capítulo II, como algo apenas lúdico, os movimentos organizados pela luta dos direitos dos negros acaba por aliar-se a estes e ter um canal de comunicação muito mais eficaz com a comunidade que quer alcançar com a sua mensagem .

Assim, o Movimento Negro Unificado, na Bahia , por exemplo, hoje faz trabalhos conjuntos com os blocos afro e tem uma atuação, através da inserção pela música, muito mais ampla do que aquela que seria possível apenas através dos mecanismos formais usualmente utilizados por grupos organizados para disseminação de suas idéias, como as palestras, debates, folhetos, livros, etc, que não alcançam uma majoritaria parcela da população negra , não alfabetizada ou não acostumada a freqüentar debates e outras atividades que estão muito mais próximas dos meios universitários e intelectuais do que da população em geral.

¹⁰ *Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop*, setembro, 1998, pg. 14.

Ao lado do rap também se organizam vários grupos que procuram, também através da música, divulgar suas propostas para o grupo negro, excluído. São várias as organizações ligadas ao rap, como o M2HO (Movimento Hip Hop Organizado), de São Paulo, o Negroatividades, surgido no ABC paulista e o Atcon (Associação Hip Hop Atitude Consciente), organização dos grupos de rap do Rio de Janeiro. Esses movimentos tem como objetivo conscientizar e provocar discussões acerca dos direitos dos negros, promover debates e outras atividades que promovam a valorização dos grupos negros e mestiços, usando para isso a mensagem contida nas letras dos raps e na atitude pessoal dos rappers, que se espelham em grupos norte-americanos, como o NWA (Niggers with Attitude), onde são portadores de uma atitude que se espalha pelos jovens da periferia, de reconhecer seu valor, não abaixar a cabeça e não escolher o caminho da violência.

Segundo documento do Atcon, "o Hip Hop é mais do que uma reunião de expressões artísticas, mas uma cultura de grande valor para a integração da juventude marginalizada à sociedade."

A música está inserida, dessa forma, numa realidade mais ampla, onde a busca de uma nova perspectiva quanto a própria história, tradições e lutas dos negros está sendo sempre reelaborada e transmitida, com a recorrência, tanto no samba quanto na música dos blocos afro e no rap, da presença, nas letras, dos povos negros e seus heróis, como Zumbi, Martin Luther King, Malcolm X e outros. A reunião em torno dos heróis comuns faz com que as comunidades negras possam também elas inventarem as suas tradições, no sentido de se imaginarem como comunidades com um passado comum, não buscando constituir uma nação territorialmente definida mas uma comunidade de lembranças e memórias.

A música negra tem sido, desde a chegada dos escravos ao Brasil, uma forma de comunicação, de elo de ligação entre os negros, recriando, através dela, uma comunidade de lembranças¹¹ e, além disso,

¹¹ "Quando Halbwachs define o conceito de memória coletiva, ele toma o grupo como unidade de referência sociológica. Os grupos podem ser ocasionais e instáveis como número pequeno de amigos que se reúnem para relembrar uma viagem feita em conjunto. Ou permanentes, no caso de coletividades religiosas. Eles possuem uma característica em comum de tratar-se de uma comunidade de lembranças." Renato Ortiz, *Mundialização e Cultura*, São Paulo, ed. Brasiliense, 1994, pg. 137.

tem sido uma forma eficiente de luta para superar a discriminação e a opressão a que estão submetidos .

2. Racismo e Cidadania

A consolidação do Estado nacional brasileiro, no final da década de 30, com o advento do Estado Novo, não significa que tenha sido resolvida a questão da identidade nacional. Essa identidade, na verdade, não cessa de se transformar e as diferentes parcelas do povo brasileiro transmutam sua identidade em muitas . Como pergunta Carlos Drummond de Andrade , " E acaso existirão os brasileiros?"¹²

Segundo Octavio Ianni, " acontece que a revolução burguesa raramente resolveu a questão nacional satisfatoriamente, tendo-se em conta os interesses das maiorias e minorias. Persistem e recriam-se as desigualdades sociais, culturais, raciais, além das políticas e econômicas . Em toda a sociedade nacional o povo é uma estranha coletividade de cidadãos de várias e desiguais categorias, com participação às vezes extremamente desigual nos produtos das atividades nacionais . São muitas as sociedades em que a população ainda não se transformou em povo, entendido como coletividade de cidadãos , fato que muitas vezes aparece claramente nas ideologias raciais por meio das quais também se classificam, hierarquizam e discriminam racialmente indivíduos e coletividades." ¹³

As transformações que o processo de globalização acarretam nos conceitos de Estado e nação, vão fazer com que a definição do povo referente a estes também precise ser revista. A questão da cidadania e da nacionalidade se transforma e passa a ter uma perspectiva diferenciada daquela que até o fim da II Guerra Mundial era recorrente.

Uma dessas diferenças está no fato de que hoje ampliam-se cada vez mais os direitos do consumidor e diminuem os do cidadão ¹⁴, muitas

¹² No poema "Hino Nacional" .

¹³ *A Era do Globalismo*, Rio de Janeiro, ed. Civilização Brasileira , 1996, pg. 213.

¹⁴ Os direitos do cidadão podem ser exemplificados por aqueles encontrados na Declaração dos Direitos do Homem, , entre os quais, aqueles explicitados no artigo 1º. : " Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos . São dotados de razão e consciência e devem agir uns para com os outros com espírito de fraternidade." . Também o

vezes confundindo-se estes como sendo um só . Quando se discute a inserção de grupos etnicamente diferenciados em um conceito de cidadania, hoje se está muito mais assegurando que ele tenha acesso a bens , ou seja, que ele possa consumir, do que tenha acesso a direitos intangíveis como liberdade ou respeito a suas escolhas individuais.

Os dilemas da cidadania, segundo Octavio Ianni, " não se limitam aos aspectos políticos, ou jurídico-políticos; envolvem também os sociais, econômicos e culturais. À medida que caminha, o processo democrático necessariamente compreende todos os níveis da vida social, da esfera pública." ¹⁵

Quando as estatísticas procuram mostrar como a população marginalizada de um determinado lugar ampliou sua inserção na sociedade, em boa parte dos casos esta demonstração se faz mostrando como objetivamente o consumo dessa população e seu acesso a bens se tornou possível .

Revistas especializadas em anunciar produtos para negros, a presença de negros em comerciais e telenovelas, desfiles de moda e filmes , isso não caracteriza que os negros tiveram sua participação na vida social e política do país ampliada ou que as oportunidades se tornaram mais bem distribuídas, indica principalmente que eles podem ter acesso a um número ampliado de bens.

" O universo do consumo surge assim como lugar privilegiado da cidadania . Por isso os diversos símbolos de identidade têm origem na esfera do mercado. Disneyland, Hollywood, Superbowl e Coca-Cola constituem o espelho autêntico do american way of life. A memória nacional, para se constituir , não faz apelo aos elementos da tradição (o folclore dos contos d

art. 2º elenca direitos dos cidadãos : " Cada qual deve prevalecer-se de todos os direitos e de todas as liberdades proclamadas na presente Declaração, sem distinção alguma, sobretudo de raça, cor , sexo, língua, religião, opinião política ou qualquer outra opinião, de origem nacional ou social, de fortuna, de nascimento ou de qualquer outra situação. Ademais, não será feita nenhuma distinção fundada sobre estatuto político, administrativo ou internacional do país ou do território de que alguém seja proveniente, seja esse território independente , sob tutela ou autônomo, ou sofra qualquer outra limitação de soberania. "

¹⁵ *A Sociedade Global*, Rio de Janeiro, ed. Civilização Brasileira, 1992, pg. 111.

Grimm na Alemanha, o artesanato da América Latina, ou os costumes ancestrais no Japão), mas à modernidade emergente do mercado .¹⁶

O racismo , que em momentos distintos da história assume formas variadas, pois estamos pensado raça como um conceito ideologicamente construído , diferenciado-se assim do conceito de etnia, onde, segundo Octavio Ianni, " 'Etnia' é um conceito científico, habitualmente utilizado para distinguir os indivíduos ou as coletividades por suas características fenotípicas; ao passo que 'raça' é o conceito científico elaborado pela reflexão sobre a dinâmica das relações sociais, quando se manifestam esteriótipos, intolerâncias, discriminações , segregações ou ideologias raciais. 'Raça' é construída socialmente no jogo das relações sociais . São os indivíduos, grupos ou coletividades que se definem reciprocamente como pertencentes a 'raças' distintas' ."¹⁷

Essa definição de raça nos leva a concordar com a idéia de Etienne Balibar sobre o racismo, onde este autor aponta para a "racização" dos grupos sociais minoritários , através dos mecanismo de opressão destes . Segundo este autor, " une telle definition veut pendre en compte toutes les formes d'exclusion et de minorisation, avec ou sans théorisation biologique. Elle se propose de remonter, en deçá du racisme 'ethnique' , à l'origine du 'mythe de la race' et de son discours généalogique : le 'racisme de classe' de l'aristocratie post-féodale . Et surtout, elle veut englober sous le nom de 'racisme' , par pouvoir en analyser le mécanisme commun de naturalisation des différences , toutes les oppression de minorités qui, dans une société formellement égalitaire, conduisent à divers phénomènes de 'racisation' des groupes sociaux : groupes ethnique, mais aussi femmes,déviant sexuels, malades mentaux , sous-prolétaires."¹⁸

A "racização" de grupos, independente de sua caracterização racial, como aponta Balibar, é que permite que um conjunto de excluídos , como é o caso dos moradores da periferia, possam ser considerados como parte de um mesmo grupo , como acontece com a idéia de negro que aparece no rap, onde estão inseridos todos os excluídos , independente da raça , pois

¹⁶ Renato Ortiz, *Mundialização e Cultura*, op. cit., pg. 122.

¹⁷ *A Era do Globalismo*, op. cit., pg. 205.

¹⁸ *Race, Nation, Class, les identités ambiguës*. Paris, Éditions Découvert, 1990, pg. 70 .

pela processo de "racização" de que fala Balibar, também eles são englobados no conceito de negro .

O plano da cultura tem se mostrado como o campo onde as populações negras e mestiças tem tido as melhores condições para lutar contra a discriminação e o racismo . Tanto nas artes como nos esportes podem ser vistos exemplos de ídolos negros que transcendem sua nacionalidade e se transformam em símbolo de uma luta, para os negros , e em ídolos da indústria do entretenimento , para os brancos, como é o caso de Cassius Clay (Mohamed Ali) , Michael Jordan, Michael Jackson, entre outros. A atuação no plano da cultura, transfere o negro para uma situação de agente produtor de um bem desejável e com valor " de mercado" e os coloca em outro patamar com relação aos grupos dominantes.

Correlato da idéia de nacionalismo, onde a necessidade de identificar os iguais cria, por oposição , a categoria daqueles que são os "outros" e , nesse processo, estabelece as bases para seu surgimento , o racismo não sobrevive apenas das manifestações nacionalistas.

Muito próximo de identificações "naturais", como o sangue, características genéticas, ou outros aspectos que possam tornar uma determinada característica em "marca" , em algo que é inerente a determinado indivíduo ou grupo , independente da própria vontade deste. O racismo identifica caracteres atávicos para justificar sua lógica.

A diferença entre nacionalismo e racismo, para Benedict Anderson, está no fato de que " a verdade é que o nacionalismo pensa em termos de destinos históricos enquanto que o racismo fantasia com contaminações eternas, transmitidas desde o começo dos tempos através de uma seqüência infundável de cópulas asquerosas , fora da história ; os negros, graças ao sangue negro, são sempre negros; os judeus, graças ao sêmen de Abrão, são sempre judeus, não importa qual seja o passaporte que carreguem consigo, ou as línguas que falem ou leiam. "¹⁹

Ao naturalizar as diferenças, o racismo torna a discriminação um ato exterior à vontade, um ato imperativo da natureza . Estabelecendo o campo da natureza para a justificativa de sua existência, o seu combate

¹⁹ *Nação e Consciência Nacional*, São Paulo, ed. Ática, 1989, pg. 162.

ocorre no plano da cultura, onde as diferenças são repostas em termos de culturas, deixando o plano da natureza, onde não teriam possibilidade de ser confrontadas de forma igualitária, pois já estão expostas como negativas, *a priori*.

Assim, o nacionalismo brasileiro, que durante muitos anos, até o início do século XX, esperou alcançar o objetivo de ser uma sociedade branca, com a teoria do branqueamento, estabelecendo as bases de sua discriminação em termos "naturais", ao procurar identificar o brasileiro, a partir dos anos 30 aceitando sua característica de "mestiço", aceita no plano da cultura a porção "negra" desta cultura sincrética, mas no plano sócio-econômico, apenas a fração "branca" é completamente assimilada.

As transformações que ocorrem em relação ao Estado nacional, em decorrência do processo de globalização, também vão alterar tanto o nacionalismo quanto o racismo, em vários casos, ampliando a presença de ambos em Estados nacionais outrora unificados mas que a partir de desses novos eventos histórico, passam a reivindicar independência em relação ao todo hegemônico.

A internacionalização das culturas também vai dar novo caráter à questão do racismo, pois, se este é combatido basicamente no plano da cultura, a internacionalização da cultura negra, ampliando o intercâmbio entre produtores e receptores dessa cultura, cria uma maior força para o combate a este racismo, equilibrando um pouco mais a correlação de forças, pois a luta dos negros de qualquer lugar do mundo passa a ser a luta de todos os negros. Quem hoje não sabe quem é Michael Jordan, Bob Marley, Martin Luther King, Spike Lee, Nelson Mandela, entre outras personalidades negras do mundo contemporâneo? Eles são reconhecidos e assumidos como parte do mundo negro, da cultura negra, em qualquer dos lados do "black atlantic", através das tevês, discos, rádios, jornais. Especialmente, historicamente separados, reunidos através da tecnologia. Periferia é periferia em qualquer lugar.

Ao criar uma rede de comunicação entre a cultura negra, ampliando aqueles que fazem parte de uma mesma "comunidade de lembranças", criam-se, a partir destes, laços de solidariedade que se

contrapõe à prática do racismo, ampliando a capacidade de resistência e denúncia .

A cidadania , que se coloca como diametralmente oposta ao racismo , concebida como um mesmo conjunto de direitos , atribuído igualmente a todos aqueles que fazem parte da humanidade , tem como mediação a cultura e sua capacidade de neutralizar pretensas diferenças "naturalizadas" .

Sob esse aspecto, o da mediação da cultura, a música negra tem uma possibilidade de ser agente dessa mudança.

3.Globalização e Cultura

A idéia de cultura sempre foi de difícil definição, mesmo dentro do campo da antropologia , sempre foi alvo de diferentes conceitualizações . Mas, ao se pensar em cultura quando referida à delimitação dos estados nacionais , sempre esta foi entendida como "cultura nacional" , de tal forma que através dos elementos da "cultura nacional " se estabeleceriam as características formadoras do "caráter" e da "identidade" nacionais .

O processo de globalização da economia, que segue paralelo ao desenvolvimento do capitalismo, mas que passa a ter maior visibilidade nas décadas seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial , coloca a idéia de nação em questão, de modo que esta construção político-ideológica deixa de ter a mesma importância nas relações mundiais, em função das transformações do pós-guerra.

Segundo Anthony D. Smith , a " Segunda Guerra Mundial " (...) revelou a falência do mundo das nações postulado pelos nacionalistas e aceito de boa-fé por tantos povos . Ela demonstrou a influência das ideologias ' supranacionais' sobre vastos segmentos da humanidade : do racismo, do capitalismo e do comunismo . Trouxe também a hegemonia das 'superpotências' , dos estados continentais que venceram a guerra , relegando as antigas ' grandes potências ' a uma posição mediana ou

inferior ao status mundial . (...) No mundo do pós-guerra, o estado nacional era nitidamente ultrapassado, junto com o nacionalismo e todos os seus rituais . Em seu lugar surgiram os novos imperialismos culturais, do comunismo soviético , do capitalismo americano, e lutando para encontrar o seu lugar entre os dois , um novo europeísmo. nisto reside a esperança da corrosão do estado e de superar a nação .” ²⁰

Todas essas mudanças causaram uma grande alteração nas formas de interpretação dos fenômenos sociais , em especial aqueles que, até então, tinham como adjetivação o fato de serem “nacionais”.

Assim é que Octavio Ianni define esta nova contingência histórica : “ É como se a história começasse novamente . Há muito o que interpretar pela primeira vez , ou de modo diferente . Mesmo realidades anteriormente muito bem interpretadas, nos horizontes da sociedade nacional , precisam ser repensadas , pois realizam-se em outros termos, diferentes , novas, surpreendentes . O contraponto singular, particular e universal adquire novos significados , envolve outras mediações. As mediações, determinações e tendências da realidade social estão impregnadas de articulações simultaneamente micro, macro e meta. ” ²¹

Dentro desta perspectiva, uma pergunta se impõe com relação à cultura : este processo de globalização ²² resultará em uma homogeneização cultural , de tal forma que poderemos falar em uma “cultura global” ou , ao contrário, provocará a globalização das diferenças, o que permitirá falarmos em “culturas globais” ?

Ainda parece cedo para uma resposta peremptória e definitiva (e sequer temos a dimensão de quando será possível ser categórico a esse respeito) mas os caminhos que a cultura vem trilhando parecem estar mais próximos da última colocação do que daquela que defende a singularização da cultura em uma “cultura global” .

²⁰ Anthony D. Smith , “ Para uma Cultura Global ?” in *Cultura Global , Nacionalismo, Globalização e Modernidade* , org. por Mike Featherstone , Ed. Vozes, Petrópolis, 1994. pg. 184.

²¹ Octavio Ianni , *A Sociedade Global* , Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1992, pg. 176.

Uma cultura globalizada ou mundializada²³, nas palavras de Renato Ortiz, "corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou. Isto não significa, porém, que o traço comum seja sinônimo de homogeneidade."²⁴

Uma das mais importantes idéias, com relação à cultura, é a de que ela estabelece uma relação espaço/tempo diferenciada, colocando em contato elementos separados territorialmente. Para Stuart Hall, "globalization refers to those processes, operating on a global scale, which cut across national boundaries, integrating and connecting communities and organizations in new space-time combinations, making the world in reality and in experience more interconnected."²⁵

Sem dúvida a tarefa das ciências sociais, nesse momento, será a de entender como, num mundo globalizado, se colocam as diferenças culturais²⁶, que deixam de ser diferenças espacialmente localizadas (diferenças de "culturas nacionais") para serem supranacionais, à medida em que as fronteiras nacionais se tornam menos rígidas e onde as culturas repõem as diferenças, criando uma dupla relação de integração/diferenciação.

O processo de globalização torna a relação cultura/território menos significativa, pois esta passa a ser pensada além dos territórios demarcados dos estados nacionais e se dá em uma esfera outra, onde a comunicação é o fator preponderante.

²² Globalização entendida aqui conforme a colocação de Octavio Ianni: "a idéia de globalização está em muitos lugares, nos quatro cantos do mundo. Aparece nos acontecimentos e interpretações relativos a tudo o que é internacional, multinacional, transnacional, mundial e planetário. *A Sociedade Global*, op. cit., pg. 9.

²³ A distinção entre globalização e mundialização é feita da seguinte forma por Renato Ortiz: "empregarei o primeiro quando me referir a processos econômicos e tecnológicos, mas reservarei a idéia de mundialização ao domínio específico da cultura". *Mundialização e Cultura*, São Paulo, ed. Brasiliense, 1994, pg. 29.

²⁴ Idem, pg.31.

²⁵ Op. cit., pg. 299.

²⁶ Paula Monteiro, ao falar sobre os novos desafios para o entendimento da cultura, afirma que "(...) o conceito de sistema mundial coloca na pauta dos antropólogos a necessidade de reflexão a respeito de um duplo fenômeno, aparentemente contraditório, mas que responde à coerência do funcionamento do sistema: a expansão da lógica capitalista para outros sistemas culturais leva, por um lado, à aproximação das culturas e gera, por outro, mecanismos de reposição de novas diferenças". "Questões Para a Etnografia Numa Sociedade Mundial" in *Novos Estudos Cebap*, Julho, 1993, pg. 165.

" This new global arena of culture is a world of instantaneous and depthless communication , a world in which space and time horizons have become compressed and collapsed." ²⁷

A idéia de que os indivíduos pertenceriam, simultaneamente, a vários grupos culturais parece ser uma das possibilidades para ajudar a entender as novas indagações acerca da cultura . Immanuel Wallerstein diz com propriedade que " sem dúvida, cada indivíduo é um membro de muitos grupos e , na realidade , de grupos de diferentes espécies - grupos classificados pelo sexo , pela raça , pela linguagem , pela classe , pela nacionalidade, etc. Por conseguinte , cada pessoa participa de muitas 'culturas' " ²⁸ .

A idéia de "culturas globais" ou "culturas que se relacionam em nível global ou mundial" parece ser a melhor resposta para tratar dos fenômenos da cultura sob a perspectiva da globalização , onde este, como processo civilizatório, ao mesmo tempo em que pretende uma homogeneização, principalmente em termos de mercado, estimula a diversidade.

" De fato, o processo de globalização é também um processo cultural, civilizatório. Ao mesmo tempo que há muita perda , há muito ganho. É como se os indivíduos e as coletividades, etnias e minorias, grupos e classes , se humanizassem também por intermédio do vasto e intrincado processo de globalização" ²⁹

Dentre os elementos que estariam determinando o pertencimento dos indivíduos a um grupo, temos que a questão da raça aparece como um forte elemento de identidade , assim como o gênero, a faixa etária e as práticas religiosas . É possível pensar em uma cultura fundamentalista , uma cultura judaica, uma cultura feminina e também em uma cultura negra . Assim, essas culturas estariam hoje tendo uma dimensão mundializada .

²⁷ Kevin Robins, "Global Culture" in *Modernity and its Future*, op. cit., pg. 317.

²⁸ Immanuel Wallerstein , " A Cultura como Campo de Batalha Ideológico do Sistema Mundial Moderno" in *Cultura Global*, op. cit. , pg.41.

²⁹ Octavio Ianni, *A Sociedade Global*, op. cit., pg. 158.

Essa cultura negra se globaliza ou mundializa através de sua difusão pela indústria cultural . A música, a dança, as práticas rituais , as artes plásticas e as várias outras manifestações culturais de matriz negra são apropriadas e difundidas pela indústria cultural, de tal forma que, ao lado de uma “banalização” ³⁰ dessas produções culturais ela provoca também a integração , ou seja, ela permite que povos negros em diferentes territórios possam se identificar com um som, uma forma de vestir, uma causa, um herói.

Essa “reunificação” através da cultura, esteve por exemplo, na base do movimento pan-africanista, onde a idéia não era a de se reunificar concretamente os povos negros , em um território comum , mas era pensada em termos de “ comunidade de lembranças” ³¹

A desterritorialização , no caso das culturas passa a ser transformada em termos de identificação cultural , onde, com a difusão das suas produções , através dos meios de comunicação, as comunidades espacialmente separadas podem considerar-se reunidas . É o que ocorre, por exemplo, quando vemos símbolos de lutas específicas como Luther King (direitos civis dos negros norte-americanos) ou Nelson Mandela (luta contra o apartheid sul-africano) estarem presente na cultura dos negros do Brasil, da Jamaica ou da França .

³⁰ Essa idéia de banalização ou estandarização, para Kevin Robins, é uma das chaves do processo de globalização, in reality, it is not possible to eradicate or transcend difference. Here, too, the principle of equidistance prevails : the resourceful global conglomerate exploits local difference and particularity. Cultural products are assembled from all over the world and turned into commodities for a new 'cosmopolitan' market-place : world music and tourism; ethnic arts, fashion and cuisine; Third World writing and cinema. The local and 'exotic' are torn out of place and time to be package for the world bazaar." "Global Culture", *Modernity and its Future*, op. cit., pg.318.

³¹ Para Renato Ortiz, um exemplo deste tipo de “comunidade” seria justamente o terreiro de candomblé, onde “ a celebração ritual reforça os laços de solidariedade entre os membros da comunidade religiosa . Cada terreiro é uma unidade de evocação , promovendo, entre seus componentes, os valores negro-africanos dispersos pela história da escravidão .” *Mundialização e Cultura* , op. cit., pg. 137

Também é neste sentido a colocação de K. Asante , citado por Elisa Larkin do Nascimento, de que “ Da noção clássica de estadismo, envolvendo a soberania sobre um território (que na experiência caribe-norte americana deu lugar ao clamor da emigração para a África , e em todas as Américas se exprimiu na formação de comunidades autônomas como os quilombos, palenques , cumbes e maroons) , os povos da diáspora evoluíram até a idéia de nação como ‘ uma relação entre gentes que tem visão, herança e esperança em comum.’” *Pan-Africanismo na América do Sul*, Ed. Vozes, Petrópolis, 1981, pg. 53.

Assim, todas as novas tecnologias empregadas para a comunicação (vídeos, computadores, fax , tvs a cabo, etc.) estabelecem a possibilidade dos "iguais" se encontrarem e se identificarem .

A desterritorialização, conceito fundamental para se entender a globalização, passa a ter um correspondente na comunicação , que transforma distância espacial em comunicação em tempo real, através da tecnologia .

Os meios de comunicação rompem as fronteiras , difundindo as mais diferentes expressões culturais, transformando o exótico em próximo , ampliando as possibilidades de escolhas entre modos de vida . São programas de TV a cabo que tem como finalidade mostrar o mundo para o mundo (como o Travel Channel ou Discovery Channel) , é a possibilidade de acesso a um quase que inesgotável número de informações através da Internet , enfim, o mundo das comunicações realiza agora a profecia de Marshall McLuhan : o mundo já se transformou em uma " aldeia global".

Sobre essa questão diz Octávio Ianni : " São produções musicais, cinematográficas, teatrais, literárias e muitas outras, lançadas diretamente no mundo como signos mundiais ou da mundialização . Difundem-se pelos mais diversos povos, independentemente das suas particularidades nacionais, culturais, lingüísticas, religiosas, históricas ou outras.³²

Aqui chegamos a outro grupo binário que sempre se apresenta quando a discussão envolve o conceito de globalização : a oposição (ou relação) entre o local e o global , ou ainda, como colocam alguns autores , entre o local e o cosmopolita.³³

Talvez a melhor colocação sobre essa relação seja aquela que não escolhe um dos termos do binômio em detrimento do outro, ou seja, eles podem ser simultâneos . A expressão " think global , act local" das grandes corporações transnacionais pode identificar como se dá essa relação : atingir

³² Octavio Ianni , *Teorias da Globalização* , Ed. *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 1995, pg.94.

³³ Em seu texto " Cosmopolitas e Locais na Cultura Global " , Ulf Hannerz traça um histórico relativo à presença da distinção entre cosmopolita e local como parte do vocabulário sociológico , que se desenvolveu através de estudos de Robert Merton. in *Cultura Global*, op. cit., pg. 251.

o caminho do global através do local . Afinal, o global é uma expressão abstrata, impalpável, ao passo que o local é concreto , é real .

Se pensarmos que as culturas e as diferenças locais fossem passíveis de serem subsumidas por uma cultura global, com o triunfo do cosmopolitismo, teríamos que considerar primeiramente uma questão : de onde surgiria esta cultura global ? Em que nível ela estaria se gerando ? Por uma comunidade global ? Ou pelas comunidades (que são locais) e que se relacionam diretamente no nível global ?

Temos em Renato Ortiz a opinião que “ a mundialidade redefine os traços particulares . Por exemplo, é possível que em determinados casos o nível local se relacione diretamente com a dimensão mundial, sem passar anteriormente pelo que seria nacional . Isso acontece com a consciência negra expressa no ritmo da música popular. África-Bahia-Caribe formam um universo de práticas e expressões que , para existir levam em consideração a subalteridade da raça negra nas sociedades atuais e o ludismo das gerações descendentes de escravos . Constrói-se , assim, um circuito , um conjunto de símbolos, que unificam grupos e consciências, separadas pela distância e pelas nacionalidades. Subalteridade da raça negra nas sociedades atuais e o ludismo das gerações descendentes de escravos”.

34

As culturas locais recriam-se sob o signo da globalização, de tal forma que também se apropriam das novas possibilidades, alcançando visibilidade através dos meios de comunicação e criando a possibilidade de intercâmbios, o que acarreta uma permanente possibilidade de recriação . Para Octavio Ianni , “ no âmbito da sociedade global , as sociedades tribais , regionais e nacionais, suas culturas línguas e dialetos, religiões e seitas, tradições e utopias, não se dissolvem, mas recriam-se , a despeito dos processos avassaladores , que parecem destruir tudo , as formas sociais passadas permanecem e afirma-se por dentro da sociedade global . Em alguma escala , todas se transformam , revelando originalidade , dinamismo , congruência interna, capacidade de intercâmbio ”³⁵

³⁴ Renato Ortiz , “ Cultura e Mega-Sociedade Mundial ” in revista *Lua Nova*, no. 28/29 , pg.293

³⁵ Octavio Ianni , *A Sociedade Global* ,Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1992.

Homogêneo/heterogêneo, local/global , as discussões desses tópicos , sob a perspectiva da globalização, não encerra uma resposta do tipo "um ou outro", mas , pelo contrário, consegue abarcar os aparentemente contraditórios termos em possibilidades não excludentes mas de integração .

4. A Indústria Cultural

"Falar é barato" , diz a música de um grupo de rap norte-americano, da mesma forma que cantar também o é, pois não necessita de outro meio senão o próprio corpo . Essa é uma das razões porque a música pode ser , desde o período da escravidão, uma das atividades culturais realizadas pelos negros, ao lado da dança, seu complemento .

As grandes festas populares, especialmente o carnaval, foram importantes meios para difusão dos sons negros no período anterior ao surgimento da indústria fonográfica . Essa difusão estabeleceu o sucesso do samba e, com o surgimento dos meios de difusão musical mais populares, como o rádio e o disco, o samba já tinha seu público constituído.

Da mesma forma, nos anos 70, o carnaval foi o responsável pelo sucesso das músicas dos blocos afro da Bahia e quando começam a ser gravadas as músicas desse gênero, também seu sucesso já havia se consolidado .

Quanto ao rap, o seu movimento da periferia para o centro, movimento esse percorrido também pelo samba e pela música afro-baiana, tem uma característica ainda mais radical no seu sucesso junto as camadas exteriores ao seu grupo produtor , uma vez que sua característica de ser um discurso sobre a vida dos excluídos das periferias e a violência intrínseca a esta faz dele um produto aparentemente menos indicado ao sucesso junto à indústria cultural .

A identificação cultural da música popular produzida no Brasil , dessa forma, se altera e não podemos mais chamá-la apenas de nacional , pois se o samba tornou-se um símbolo de música brasileira, a música negra

baiana e o rap pleiteiam muito mais uma identificação étnica, o primeiro, e racial e de classe no segundo caso, pois além de se definir como negra, o rap se define também como uma música de periferia.

A possibilidade de difusão das produções culturais dos grupos negros e mestiços, em especial a música, através dos meios de comunicação é responsável pela possibilidade de, espacialmente separados, possam os negros dos dois lados do "black atlantic" se identificarem através de suas produções musicais.

O caminho da difusão dessa música não é fácil e encontra muitos obstáculos antes de poder se realizar e, muitas vezes, os caminhos trilhados são bastante alternativos, como as gravadoras próprias para as músicas negras, como ocorreu com a lendária gravadora Motown nos Estados Unidos e com os selos criados pelos próprios grupos, como o Olodum e os Racionais, e também as rádios comunitárias, ou piratas, que tocam a produção das comunidades.³⁶

Quando a música negra chega às grandes gravadoras, como vimos nos capítulos II e III, o sucesso dessa músicas e seus músicos já está consolidado. A indústria apenas amplifica para toda a sociedade aquilo que localmente já se transformou em sucesso, sucesso criado pela difusão alternativa, festas, bailes, shows, nas próprias comunidade. Foi assim com o samba, com a música afro baiana, através do carnaval, e com o rap, através dos bailes da periferia.

A apropriação dessa produção pela indústria cultural nem sempre reverte em reconhecimento dos seus produtores, como foi o caso do samba, onde a sua transformação de negro em nacional não teve correspondência na inserção na sociedade dos seus produtores, negros e mestiços, como cidadãos de direitos, restando-lhes quase que apenas os deveres da cidadania.

³⁶ "Segundo o Fórum Democracia na Comunicação, associação que busca a regularização legal das rádios comunitárias, já há cerca de 6 mil dessas emissoras no país, 2 mil só na Grande São Paulo. Muitas delas contam com o apoio de membros do Movimento Hip Hop, ou até mesmo são organizadas por eles, como ocorre na Vila Santa Catarina, com o grupo Comando DMC." Spensy Pimentel, *O Livro Vermelho do Rap*, Trabalho de Conclusão de curso, ECA/USP, 1997, pg.48.

No caso da música dos blocos afro, o discurso étnico já estava bastante mais explícita em suas letras e não havia como ocultar-lhe este caráter, sempre reforçado, tanto no ritmo como nas letras e também em roupas e cabelos remetendo diretamente à cultura negra com referência à África ancestral. Nesse caso, o principal foi romper com uma idéia de “nacionalização” da música, que implicava em seu desligamento com as raízes culturais africanas e retomá-las. “Eu sou negão”, refrão da música de Gerônimo, foi uma forma transformar algo antes preferencialmente oculto na idéia de que “eu sou brasileiro” (sem menção à qualquer componente racial).

Essa transformação, embalada pelo apelo turístico do carnaval de Salvador, é assimilada pela indústria cultural e se transforma em produto de grande vendagem. “Sou sou negão”, mas negão do carnaval, das praias, negão de um Brasil também idealizado, o Brasil tropical da Bahia.

Com o rap a relação da indústria cultural é mais tensa, tensa de ambos os lados. A violência presente nas letras dos raps e a sua origem, a periferia dos grandes centros urbanos, transforma esse estilo musical em uma “mercadoria” aparentemente pouco atraente para a indústria cultural.

Do lado dos rappers, por sua vez, a mídia é considerada como aliada do “sistema” que eles combatem. A imprensa, por um bom tempo, associou o rap à violência, tratando os grupos musicais como gangues e como disseminadores de violência. Após o fenômeno rap já estar consolidado, com um público de milhares de jovens presentes em seus shows nos salões de bailes e casas noturnas da periferia, com os discos gravados em pequenas gravadoras e com a distribuição restrita às lojas das Grandes Galerias da rua 24 de maio atingindo a vendagem de mais de cem mil discos, aí começa a haver uma mudança no tom em relação ao rap e sua característica de crônica da vida dos negros das periferias dos grandes centros urbanos começa a ser percebida e, nesse momento, já na metade dos anos 90, a imprensa passa a dar outro enfoque ao rap e seus produtores.

As rádios também passam por um processo semelhante, de resistência, até começarem a divulgar os grupos de rap. A televisão é a última a se “render” ao rap e, mesmo assim, com um único programa exclusivo de rap, na MTV. Mas hoje já é possível ver uma matéria no

"Fantástico"³⁷ , sobre o rap feito na Casa de Detenção do Carandiru , mostrando os vários grupos que existem lá dentro e , em especial, os "Detentos do Rap".

O outro lado : para muito dos rappers a indústria cultural só quer se apropriar do seu trabalho e não dar, como contrapartida, o reconhecimento de que essa é uma música feita por negros, das periferias .Tal como aconteceu com o samba, os rappers vêem que a aceitação de seu trabalho não significa a aceitação deles próprios .

Em razão disso , os grupos tem uma relação bastante ambígua com os veículos de comunicação e a indústria fonográfica , pois eles sabem que necessitam deles tanto para divulgar os seus trabalhos quanto para conhecer o trabalhos dos outros "manos". Alguns, como os Racionais MC's radicalizam e se recusam, até agora , a se apresentarem nas duas maiores redes de televisão brasileiras, a Globo e o SBT .

Assim, apesar de terem consciência de que , ao serem incorporados pela indústria cultural, muito de seu trabalho perde a força da denúncia e corre o risco de sofrer o mesmo processo de distorção que ocorreu com o samba, onde sua apropriação não estabeleceu correspondência com a aceitação de seu grupo produtor, por outro lado, apenas as inovações tecnológicas e a possibilidade de difusão , fazem com que os vários estilos musicais negros possam ser conhecidos dos negros das várias partes do mundo. Não fosse o processo de internacionalização do reggae, como seria possível conhecer as causas defendidas por Bob Marley ou como o rap poderia ser a música dos negros das periferias das grandes cidades de qualquer lugar do mundo ?

Sansone aponta para essa ambigüidade ao apontar para a existência de " uma influência de mão dupla da indústria do lazer e dos meios de comunicação . Por um lado, eles sugam a cultura negra porque, para se reproduzir, precisam constantemente de símbolos exóticos que possam se transformar em entretenimento comercial. (...). Por outro lado, a atenção da

³⁷ Como ocorreu no domingo 27/09/98.

mídia pode também levar a uma distribuição mais ampla, tornar uma série de símbolos étnicos acessíveis a um público mais amplo.”³⁸

Com a ampliação da difusão da produção cultural , através das novas tecnologias, que facilitam o acesso daquilo que é produzido em todo o globo , criam-se repertórios culturais que permitem a identificação de um determinado grupo em qualquer lugar . Esses novos meios de comunicação atuam tanto no nível nacional quanto no internacional.

Os meios de comunicação, para Renato Ortiz, “ contêm uma dimensão que transcende suas territorialidades . O circuito técnico sobre o qual se apoiam as mensagens é também responsável por um tipo de civilização que se mundializa. Filmes, anúncios publicitários, música popular e séries televisivas são formas de expressão que circulam no seu interior, independentemente de suas origens.”³⁹

Jovens rappers de todo o mundo, tem um repertório comum de comportamento, vestuário, além do próprio gênero musical, que permite identificá-los como tal e também, a eles se reconhecerem em qualquer lugar do mundo , graças a essa circulação dos produtos culturais.

No mercado de consumo de bens culturais globalizado, a música negra encontra a possibilidade ser apropriada em seus dois níveis : o de “música negra para negro ouvir” e de “música negra para branco ouvir” e para tanto a sua divulgação através da indústria cultural é fundamental.

Assim, a produção da música negra atinge seu objetivo de atuar na educação, como forma de combate ao racismo e inclusão do seu grupo produtor na cidadania , de forma integral, tendo como campo de “batalha” o campo da cultura e , para tanto, a indústria cultural exerce papel fundamental, através da possibilidade de expansão para além das fronteiras dos territórios onde foi produzida .

³⁸ A Produção de uma Cultura Negra” , *Estudos Afro-Asiáticos* n° 20, 1991,pg.130.

³⁹ *Mundialização da Cultura*, op. cit., pg. 60.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Helena W. *Cenas Juvenis : punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo, ed. Scritta/Anpocs 1994.

AGIER, Michel . "Etnopolítica - a dinâmica do espaço afro-baiano" in Cadernos Cândido Mendes, Estudos Afro-Asiáticos, no. 22, setembro de 1992.

ALMEIDA, Renato . *História da Música Brasileira*, Rio de Janeiro, F. Briguet & Comp. Editores, 1942.

ALVES, Arivaldo de Lima . " O fenômeno Timbalada. Cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça" . Texto apresentado na XX^a Reunião Brasileira de Antropologia, Salvador, abril , 1996.

ALVES, Henrique . *Sua Excelência o Samba*. São Paulo, edições Símbolo, 1976.

ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional* , São Paulo, ed. Ática, 1989.

ANDERSON, Paul A . "Ellignton , Rap Music and Cultural Diference" in The Musical Quarterly, vol. 79, 1995.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música* , 9^a edição, São Paulo, Livraria Martins Editora , 1980 .

ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica ; obras completas*. São Paulo, ed. Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ANDREWS, George Reid . "O Protesto Político Negro em São Paulo- 1888-1988" in Cadernos Cândido Mendes, Estudos Afro-Asiáticos, no. 21, dezembro de 1991.

----- . " Racial Inequality in Brazil and the United States : A statical comparison" in Journal of Social History , Volume 26, number 2, winter, 1992.

ARAUJO, Ari. " O Samba e o Negro no Brasil " in Cadernos Cândido Mendes - Estudos Afro-Asiáticos, 8-9.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL BLOCO CARNAVALESCO ILÊ AIYÊ . Cadernos de Educação , vols. 1 , 2, 3 e 4, 1995 , 1996 e 1997.

AUGRAS, Monique . *Medalhas e Brasões : a História do Brasil no Samba*. Rio de Janeiro, FGV/CPDOC, 1992.

BAKER Jr. Houston . *Black Studies : Rap and the Academy*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.

BALLIBAR, Etienne e **WALLERSTEIN**, Immanuel . *Race, Nation, Class - les identités ambigües*, Paris, ed. Decouvért, 1990.

BANDEIRA, Maria de Lourdes . *Território negro em espaço branco*. São Paulo, Ed. Brasiliense/CNPQ , 1988 .

BARBOSA , Orestes . *Samba - Suas histórias, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro, Edições Funarte , 1978 .

BARRET, Leonard E. *The Rastaffarians - Sounds of Cultural Dissonance*. Boston, Beacon Press, 1988

BASTIDE , Roger. Brasil, *Terra de contrastes* . 2ª. Edição, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964 .

BASTOS, Élide R. Gilberto Freyre e a Formação da Sociedade Brasileira. Tese de Doutorado , PUC-SP, 1986.

BORGES, Beatriz. *Samba-canção : Fratura e Paixão* , Rio de Janeiro, Ed. Codecri, 1982.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade* , São Paulo, Companhia Editora Nacional , 2ª edição, 1967.

----- . " A Revolução de Trinta e a Cultura", *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2 , abril, 1984.

----- . (org.) . *Silvio Romero, Teoria, Crítica e História*, São Paulo/Rio de Janeiro, Edusp,/Ao Livro Técnico, 1978.

CARDOSO, Hamilton . "O Resgate de Zumbi" ,*Lua Nova*, 1986

CARISE, Iracy . *A Arte Negra na Cultura Brasileira*, Artenova, s/d.

CARVALHO, José Murilo . *A Formação das Almas*, São Paulo, ed. Companhia das Letras, 1995.

CASTRO, Ruy . *Chega de Saudade- . A história e as histórias da bossa nova* . São Paulo, ed. Companhia das Letras, 1990.

CATENDE, Moa do. " A Política Afoxesista " in *Cadernos Cândido Mendes- Estudos Afro-Asiáticos*, 8-9.

CLASTERS, Pierre. *A Sociedade Contra o Estado* . Rio de Janeiro, ed. Francisco Alves, 1981.

COSTA, Márcia Regina da. "Negritude afro-brasileira : perspectivas e dificuldades". *Revista de Antropologia*, no. 33, São Paulo, 1990.

COUPER, Kristin , "A Black British : categorie sociale ou double identité " in *L'Homme et la Société*, no. 83, nouvelle série , 1987.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões* . 36ª. Edição, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.

DANTAS, Marcelo . *Olodum- de bloco afro a holding cultural* . Salvador, edições Olodum,/Fundação Casa de Jorge Amado , 1994.

DINES, Gail e **HUMEZ**, Jean. *Gender, Race and Class in Media*. California, Sage Publications, 1995.

DJ TR (associação Hip Hop Atitude Consciente) ,Hip Hop, a história .Mimeo, s/d.

DUBE, S.C. "Cultural Dimensions of Development" in *International Social Science Journal* (Modernity and Identity : A Symposium) no. 118, November, 1988

FARIAS, Edson Silva de . *O Desfile e a Cidade : O Carnaval - Espetáculo Carioca* . Dissertação de Mestrado apresentada ao Depto. de Sociologia do IFCH/ UNICAMP , 1995.

FEATHERSTONE, Mike (org.) *Cultura Global - Nacionalismo, Globalização e Modernidade* , Petrópolis, ed. Vozes, 1995.

FERNANDES, Florestan . "Consciência Negra e Transformação da Realidade" . Câmara dos Deputados, Brasília, 1994.

FISHER, Tânia et alii . "Olodum :a arte e o negócio" in *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, 33,mar/abr 1993.

FREITAS, Edmundo L. "Personalidade : identidade nas comunidades afro-baianas" in *Afro-Ásia*, no. 16, 1995.

- FRIJERIO**, Alejandro . "Artes Negras: uma perspectiva afrocêntrica" in *Cadernos Cândido Mendes - Estudos Afro-Asiáticos*, 23, dezembro de 1992.
- FURTADO**, Celso . *A Construção Interrompida* . Rio de Janeiro, Paz e Terra , 1992.
- GALLISSOT**, René . "Sous Identités , les procès d'identification " in *L'Homme et la Société* , nouvelle serie, no. 83, Editions L'Harmattan, Paris, 1987.
- GEERTZ**, Clifford. *A Interpretação das Culturas* . Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978 .
- GELLNER**, Ernest. *Nações e Nacionalismo*, Lisboa, ed. Gradiva, 1993.
- GILROY** , Paul. *The Black Atlantic - Modernity and Double Consciousness* . London/New York, Verso, 1995.
- GIRAUD**, Michel. "Mythes et stratégies de la double identité " in *L'Homme et la Société*, no. 83, nouvelle série, 1987.
- GOMES**, Marco Aurélio A . de F. (org.) . *Pelo Pelô - História, cultura e cidade* . Salvador , EDUFBA, 1995.
- GOMES**, Marcos Emílio . Olodum, a fábrica do ritmo in *Revista Playboy*, n º 259, fevereiro de 1997, pgs. 74-80.
- GOULART**, Silvana . *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo, Brasília, Ed. Marco Zero, CNPQ , 1990.
- GUIBERNAU**, Montserrat e **REX** (edit.), John. *The Ethnicity : nationalism, multiculturalism ad migration* . Cambridge, Polity Press, 1997.
- GUIMARÃES** , Francisco . *Na roda do samba* , 2ª. edição, Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- HALL**, Stuart , **HELD**, David e **McGREW**, Tony (edit.) , *Modernity and Its Futures*. Polity Press/Open University. 1992.
- HANCHARD**, Michel . "Raça , Hegemonia e Subordinação na Cultura Popular " in *Cadernos Cândido Mendes, Estudos Afro-Asiáticos*, 21, dezembro de 1991.

HARRIS, Michael D. "From Double Consciousness to Double Vision -The Africentric Artists" in *African Arts*, abril, 1994.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*, São Paulo, edições Loyola, 1993.

HASSNER, Pierre. "L'Europe et le spectre des nacionalismes" in *Esprit* , no. 175, outubro, 1991.

HERSCHMAN , Micael (org.) . *Abalando os Anos 90*. Rio de Janeiro, ed. Rocco, 1997.

HORN, Randolph. "Movimentos Reivindicatórios na África do Sul : Estrutura para uma Análise Comparativa" in *Cadernos Candido Mendes - Estudos Afro-Asiáticos*, 19, 1990.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1879*. São Paulo, ed. Paz e Terra, 1991

----- . *A Era dos Extremos - O Breve Século XX -1914-1991*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

----- e **RANGER**, Terence . *A Invenção das Tradições*. São Paulo, ed. Paz e Terra, 1984.

IANNI, Octávio . *A Idéia de Brasil Moderno*. São Paulo, ed. Brasiliense, 1992.

----- . *A Sociedade Global*. Rio de Janeiro, ed. Civilização Brasileira, 1992.

----- . *Teorias da Globalização* . Rio de Janeiro, ed. Civilização Brasileira, 1995.

----- . *A Era do Globalismo* . Rio de Janeiro, ed. Civilização Brasileira, 1996.

LAFETÁ , João Luís . *1930 : A Crítica e o Modernismo* , São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974.

LAUERHASS, Jr. Ludwig . *Getúlio Vargas e o Triunfo do Nacionalismo* , São Paulo/Belo Horizonte, Edusp/Itatiaia, 1986.

LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. 4ª edição definitiva, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1983.

LEITE, Roberto C. "Ritmos e danças populares na Bahia moderna". *Cultura*, Brasília, n ° 33,out/dez, 1979 .

LÉVI-STRAUSS, Claude .*Olhar Escutar Ler*. São Paulo, ed. Companhia das Letras, 1997.

LIMA, Roberto Kant e Magali Alonso de. "Capoeira e Cidadania : Negritude e Identidade no Brasil Republicano" in *Revista de Antropologia* , USP, no.34, 1991.

LIMA, Vivaldo da Costa. "Festa e Religião no Centro Histórico" in *Afro-Ásia* , no. 16, 1995.

LOPES, Nei. *O Samba na Intimidade*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.

----- . *O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical*. Rio de Janeiro, Pallas, 1992.

----- . "Escolas de Samba : uma proposta alternativa" in *Cadernos Candido Mendes -Estudos Afro-Asiáticos*, 8-9.

LUZ, Marco Aurélio . *Cultura Negra e Ideologia do Recalque* . 2ª. ed. Salvador, Edições SECNEB, 1994.

----- . *Cultura Negra em tempos Pós-Modernos*, Salvador, edições SECNEB, 1992.

KARABELL , Zachary . "After Malcolm" in *The Nation*, no4.4, april , 1994.

KENDE, Pierre . "Quelle alternative à l' État-nation ? " in *Esprit*, no. 175, april, 1991

KLEIN, Herbert S. *A Escravidão Africana - América Latina e Caribe*. São Paulo, ed. Brasiliense, 1987.

MAIO, Marcos Chor e **SANTOS**, Ricardo Ventura (org.). *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz/Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

MARCUS, George , "Identidades Passadas, Presentes e Emergentes : Requisitos para Etnografias sobre a Modernidade no Final do Século XX ao Nível Mundial" in *Revista de Antropologia*, USP, no.34, 1991.

MATTELART, Armand. *Comunicação Mundo ; história das idéias e das estratégias*. Petrópolis, ed. Vozes, 2^a. edição, 1996.

MEIRELLES , Márcio. *Trilogia do Pelô* . Salvador , Olodum/Projeto Novo Vila/Fundação Casa de Jorge Amado, 1995.

MENDONÇA, Cleonice Pitangui. " Brasileiro-negro e negro-brasileiro : identidade e cidadania no Brasil" . Texto apresentado no XX ^a Reunião Brasileira de Antropologia, Salvador, abril, 1996.

MENDONÇA, F. M. Luciana . *Movimento Negro : da Marca da Inferioridade Racial à Construção da Identidade Étnica*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia , Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1996.

MICELI, Paulo . *O Mito do Herói Nacional* . São Paulo, Contexto, 1994.

MIRA, Maria Celeste . *O Leitor e a Banca de da Revista: o caso editora Abril*. Tese de doutorado apresentada ao IFCH/UNICAMP , 1997.

----- . "O Global e o Local : Mídia, Identidades e Usos da Cultura" in *Revista Margem*, no. 3, EDUC/PUCSP, 1994.

MONETA, Carlos J. "O Papel dos Estados Unidos na Década de 80 nas Relações entre a América Latina e a África Negra : Fatores Político-Estratégicos" in *Cadernos Candido Mendes-Estudos Afro-Asiáticos*, 6-7

MONTEIRO, Paula . "Questões para a Etnografia numa Sociedade Mundial" in *Novos Estudos Cebrap*, 36, julho, 1993.

----- . "Reflexões sobre uma Antropologia das Sociedades Complexas" in *Revista de Antropologia*, USP, no. 34, 1991.

MORALES, Anamaria. *Etnicidade e Mobilização Cultural Negra em Salvador*. Dissertação de Mestrado apresentada à FFCH/UFBA, 1990.

----- . "Blocos Negros em Salvador : reelaboração cultural e símbolos de baianidade." in " *Cadernos CRH, Cantos e Toques* . Etnografias do Espaço negro na Bahia. Salvador, 1991.

MORELLI , Rita C. L. *Indústria fonográfica*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1991.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX , o Espírito de Nosso Tempo-1*

Neurose . Rio de Janeiro, ed. Forense-Universitária, 1977.

MOTTA, Carlos Guilherme . *A Ideologia da Cultura Brasileira* . São Paulo, ed. Ática, 1980.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do Negro Brasileiro* . São Paulo, ed. Ática, 1988.

MOURA, Milton. "A música como eixo de integração diferencial no carnaval de Salvador" . Texto apresentado na XX^a Reunião Brasileira de Antropologia, Salvador, abril, 1996.

----- . " Faraó, um poder musical" in *Cadernos do CEAS*, no. 112, novembro/dezembro, Salvador, 1990.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro* . Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

NASCIMENTO, Regina Célia Oliveira. Trajetória de uma Identidade. Dissertação de Mestrado apresentada ao Depto de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

NASCIMENTO, Elisa L. *Pan-Africanismo na América do Sul*. Petrópolis/São Paulo, Vozes/IPEAFRO-PUCSP , 1981.

----- . "Herança histórico-cultural e identidade afro-brasileira" . Texto apresentado na XX^a Reunião Brasileira de Antropologia, Salvador , abril, 1996.

NIEUWENHUIJZE, C. van . "Culture and Development : False dilemmas and real issues." in *International Social Science Journal* , november, 1988.

NUNES, Margarete Fagundes . "Negritude , moda e consume - um estudo sobre a produção e o consumo da imagem e estilo Olodum" . Texto apresentado na XX^a Reunião Brasileira de Antropologia, Salvador, abril de 1996.

OJO-ADE, Femi. " Cultura Africana : do velho e do novo : os anos 90" in *Afro-Ásia*, no. 16, 1995.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O Trabalho do Antropólogo*. Brasília , ed. Paralelo 15 ,São Paulo, Editora UNESP, 1998.

----- . " A Antropologia e a 'Crise' dos Modelos Explicativos" , *Primeira Versão*, IFCH/UNICAMP, 1994.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. " O Carnaval da Bahia " , *Cultura*, Brasília, n^o 33, out./dez., 1979.

ORTIZ, Renato . *Mundialização e Cultura* . 2ª. edição, São Paulo, ed. Brasiliense, 1994.

----- . *Cultura Brasileira & Identidade Nacional* . 2ª. edição, São Paulo, ed. Brasiliense, 1986.

----- . *Um Outro Território : ensaios sobre a mundialização*. São Paulo, ed. Olho D'Água, 1997.

----- . "Cultura e Mega-Sociedade" in *Revista Lua Nova* , 28/29.

PEREIRA, João Baptista B. "O Negro e a Comercialização da Música Popular Brasileira" , *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, 8 :7-15, 1970.

PEDRO, Antônio . *Samba da Legitimidade* . Dissertação de Mestrado, FFLCH/ Universidade de São Paulo, 1980.

PEREIRA, L. M. *O Carnaval das Letras*. Campinas, Dissertação de Mestrado, IFCH/UNICAMP , 1993.

PIMENTEL , Spensy K. *O Livro Vermelho do Rap*. São Paulo, trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo , novembro, 1997.

PINTO, Regina Pahim. "Movimento Negro e Etnicidade " in *Cadernos Candido Mendes-Estudos Afro-Asiáticos*, 19, 1990.

----- . " Negro : identidade reivindicada e identidade vivida" . Texto apresentado na XXª Reunião Brasileira de Antropologia , Salvador, abril, 1996.

POGGI, Gianfranco. *A Evolução do Estado Moderno* , Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.

QUEIROZ, Maria Isaura P. *Carnaval Brasileiro - O vivido e o mito* , São Paulo, ed. Brasiliense , 1992.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões*. Rio de Janeiro , Ed. Civilização Brasileira, 1962.

REIS, João (org.) . *Escravidão e Invenção da Liberdade - Estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo, ed. Brasiliense, 1988.

RENNÓ, Carlos (org.) . *Gilberto Gil, todas as letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

RISÉRIO , Antônio . *Carnaval Ijexá*. Salvador, ed. Corrupio, 1981.

----- . (org.) *Gilberto Gil- Expresso 2222*, Salvador, Corrupio, 1982.

----- . "Carnaval : as cores da mudança" in *Afro-Ásia*, no. 16, 1995.

RODRIGUES, A M. *Samba Negro e Espoliação Branca* Paulo, Hucitec, 1984.

RODRIGUES, João Jorge . *Olodum, estrada da paixão*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, Grupo Cultural Olodum, 1996 .

----- . "A Música do Ilê e a Educação Consciente " in *Cadernos Candido Mendes- Estudos Afro-Asiáticos*, 8-9.

ROSE, Tricia . *Black Noise : Rap and Black Culture in Comtemporany America*. Hanover & London, Wesleyan University Press , 1994

SANSONE, Lívio e Santos, Jócelio (orgs.) . *Ritmos em Trânsito : sócio-antropologia da Música Baiana*. São Paulo , Dynamis Editorial , Salvador, Programa A Cor da Bahia e Projeto S A M BÃ .

----- . "A Produção de uma Cultura Negra" in *Cadernos Candido Mendes- Estudos Afro-Asiáticos* , 20, junho, 1991.

----- . " O local e o global na afro-Bahia contemporânea" in *Revista Brasileira de Ciências Socias* , no. 29, outubro, 1995.

SANTAMARIA, Ulysses. "Black Hebrews du politique ai religieux ; le ressort d'une lutte pour l'identité" in *L'Homme et la Societé* , vol. 83, nouvelle série, 1987.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Virgínia. *Rádio Nacional; o Brasil em sintonia.Rio de Janeiro*. Funarte/ Instituto Nacional de Música , 1984.

SANTOS, Milton. "Espaço , Mundo Globalizado, Pós-Modernidade" in *Margem*, no. 3, EDUC/PUCSP, 1993.

SCHURMANN, Ernst F. *A Música como Linguagem - uma abordagem histórica*. São Paulo, Editora Brasiliense/ CNPQ , 1989.

SCHWARCZ, Lilia M. *O Espetáculo das Raças - cientistas e instituições e a questão racial no Brasil 1870-1930* . São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

----- "Complexo de Zé Carioca - Sobre uma certa ordem da mestiçagem e da malandragem" in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, no. 29 dezembro, 1995.

SEVCENKO . Nicolau . *Literatura Como Missão ; tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, ed. Brasiliense, 1983.

SHAW, Arnold. *Black Popular Music in America* . New York , Schimer Books, 1994.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a Arte : o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo, Editora 34, 1998.

SILVA, Carlos Benedito R. . *Da Terra da Primavera à Ilha do Amor - reggae, lazer e identidade cultural*. São Luís, ed. da Universidade Federal do Maranhão , 1995.

----- "Black Soul - Aglutinação espontânea, ou identidade étnica - uma contribuição ao estudo das manifestações culturais no meio negro" in *Ciências Sociais Hoje/ANPOCS* , no.2, 1983.

SILVA, da Conceição, Jônatas. "O querer é o eterno poder : história e resistência no bloco afro " in *Afro-Ásia*, nº. 16 ,CEAO/ UFBA, Editora da Universidade Federal da Bahia, 1995.

SILVA, Marília T. e Oliveira Filho Arthur L. de . *Filho de Oxum Bexiguento*. Rio de Janeiro, ed. Funarte, 1979.

SKIDMORE, Thomas E. *O Brasil Visto de Fora*. São Paulo, ed. Paz e Terra , 1994.

----- *Preto no Branco - Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*. Ed.Paz e Terra, 1976.

SMALL, Michael . *Break It Down : the inside story from the new leader of rap*. New York. Citadel Press , 1992.

SOARES, Guido F. S. "O Território Nacional e os Espaços Internacionais no Brasil" in *Margem* ,no.2, EDUC/PUCSP,1993.

SODRÉ , Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

----- "O Território do Samba" in *Cadernos Cândido Mendes- Estudos Afro-Asiáticos*, 8-9.

- SOUSA**, Neusa Santos . *Tomar-se Negro : ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro, ed. Graal , 1983.
- SOUZA**, Angela Maria . "Rap in Florianópolis : uma experiência estética" . Texto apresentado na XX^a Reunião Brasileira de Antropologia , Salvador, abril de 1996.
- STACKHOUSE**, Max L. "The Global Future and the Future of Globalization " in *Christian Century* , February 2-9, 1994.
- STANCELL**, Steven. *Rap Whoz Who* . New York, Schimer Books, 1996.
- STEWART**, Thomas A . "Wellcome to the Revolutions" in *Fortune*, december, 13, 1993.
- SWISS** , Thomas . *Popular Music*, Cambridge Press, vol. 14, 1995 .
- TAGUIEFF**, Pierre-André . "Comment peut-on être antiraciste ?" in *Esprit*, no. 190, mars-avril, 1993.
- THALL**, Peter M. "Music Cos. Must Act Global, Think Local" in *Billboard* , february, 26, 1994.
- TINHORÃO** . José Ramos. *Pequena história da Música Popular*. São Paulo, Círculo do Livro .
- . *Música Popular de Índios, Negros e mestiços* . Petrópolis, ed. Vozes, 1972.
- . *O samba agora vai*. Rio de Janeiro, JCM editores, 1969.
- . *Música popular - do gramofone ao rádio e TV* . São Paulo, ed. Ática, 1981.
- . *Os sons que vêm da rua* . Rio de Janeiro, edições Tinhorão, 1976.
- TOURAINE**, Alain. "Modernity and cultural specificities" in *International Social Science Journal*, no.118, november, 1988.
- VALENÇA** , José Rolim . *Modinha : raízes da música do povo*. São Paulo, Empresa Down, 1985.

VALENTE, Ana Lúcia E. F. "Repensando a questão da territorialidade negra" in *Afro-Ásia*, no. 16, 1995.

VASQUEZ, Ana . "Les avatar de l'identité culturelle- étudiée chez des exilés politiques" in *L'Homme et la Société* , no. 83, nouvelle série, 1987.

VENTURA, Roberto . *Estilo tropical - história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

VIANNA, Hermano . *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.

----- . *O Mundo Funk Carioca* . Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor , 1988.

VIEIRA Filho, Raphael R. *A Africanização do Carnaval de Salvador, BA - A recriação do espaço carnavalesco (1876-1930)*. Dissertação de Mestrado apresentada à PUC/SP, 1995.

WALLERSTEIN , Immanuel . *Geopolitics and Geoculture - Essays on the changing world*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

----- . "Should we unthink nineteenth-century social science?" in *International Social Science Journal* , no. 118, november, 1988.

----- . "A World-system perspective on the social science" in *British Journal of Sociology*, vol. 27, no. 3, september, 1976.

WATERS, Malcolm. *Globalization*. London, Routledge, 1995.

WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

----- . *Economia e Sociedade*, Volume 1 . Brasília, ed. Universidade de Brasília, 1991.

WEST, Cornel. *Questão de Raça*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994 .

WOLF, Eric R. *Europa Y la Gente Sin Historia* . México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

JORNAIS E REVISTAS

Bilboard, november, 8, 1997, pg. 47/56.

Caros Amigos, n.º.10, janeiro, 1998 , pg. 30/35.

Caros Amigos Especial, nº3 , setembro, 1998.
 Folha da Tarde, 09/11/97.
 Folha de S.Paulo, 03/04/95,pg.5-8
 Folha de S.Paulo, 07/06/96,pg.1-6.
 Folha de S.Paulo, 02/04/97,pg. 4-1.
 Folha de S.Paulo, 30/05/97,pg. 4-13.
 Folha de S.Paulo, 04/07/97,pg. 5-6.
 Folha de S.Paulo, 19/10/97,pg. 2-3.
 Folha de S.Paulo, 20/11/97,pg.5-8.
 Folha de S.Paulo, 22/11/97,pg.4-7.
 Folha de S.Paulo, 28/11/97,pg.4-11.
 Folha de S.Paulo, 23/12/97,pg.4-10.
 Folha de S.Paulo, 01/01/98, pg.2-3.
 Folha de S.Paulo, 19/01/98, pg.4-1.
 Folha de S.Paulo, 30/03/98,pg.6-4.
 Folha de S.Paulo, 17/05/98, pg.3-3/3-4.
 Folha de S.Paulo, 04/07/98, pg. 5-3.
 Folha de S.Paulo, 22/08/98,pg.4-9.
 Isto é, 19/08/92, pg.78/79.
 Isto é, 27/10/93, pg.64/66.
 Isto é, 25/05/94, pg.46/47.
 Isto é, 14/01/98,pg.76/82.
 Jornal do Brasil, 22/07/94,Caderno B, pg. 65.
 Jornal do Brasil, 14/06/95,Caderno B, pg. 48.
 Jornal do Brasil, 28/06/95,Caderno B ,pg. 43.
 Jornal do Brasil, 13/09/95,Caderno B ,pg. 44.
 Jornal do Brasil, 07/01/98,Caderno B, pg. 8.
 Jornal do Brasil ,23/03/98,Caderno B, pg.1.
 Jornal do Brasil,10/05/98, Caderno B, 5.
 Jornal do Brasil,03/06/98, Caderno B, 47.
 Jornal da Tarde, 12/11/97.
 Jornal da Tarde, 04/08/98,pg. 8C
 O Estado de São Paulo, 22/04/94.
 O Estado de São Paulo, 06/07/96,pg. D-12 e D-13.
 O Estado de São Paulo, 12/11/97.
 O Estado de São Paulo,13/11/97,pg.D-4.
 O Estado de São Paulo, 28/08/98, pg. D-8.
 Playboy, fevereiro/1997.
 Raça Brasil, nº 24, agosto, 1998.
 Raça Brasil Especial Black Music, no. 1, 1997.
 Revista da Folha, janeiro 1994, nº92, pg.10/14.
 Revista da Folha, 25/06/95, pg. 53.
 Revista da Folha, 03/09/95, pg. 60.
 Showbizz , julho, 1998. pg. 24/31.
 Showbizz , setembro, 1998, pg. 22/26.
 Veja, 24/06/92, pg. 32.

Veja, 12/01/94, pg. 52/59.
Veja, 08/06/94, pg. 136/137.
Veja, 07/12/94, pg. 7/8
Veja, 10/01/96, pg. 79.
Veja, 07/02/96, pg. 98.
Veja, 01/05/96, pg. 124/125.
Veja, 22/05/96, pg. 124/125.
Veja, 20/03/96, pg. 114/116.
Veja, 27/03/96, pg. 114/115.